



109

العملية الإبداعية

في فن التصوير

تأليف

د. شاكر عبدالحميد

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

109

العملية الإبداعية

في فن التصوير

تأليف

د. شاكر عبدالحميد



المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

مقدمة	7
تقديم	9
الفصل الأول: **علم النفس وفن التصوير**	11
الفصل الثاني: **النظريات المفسرة**	29
الفصل الثالث: **العمليات الإبداعية**	111
الفصل الرابع: **المنهج**	153
الفصل الخامس: **العوامل - محاور المجال**	161
الفصل السادس: **العملية الإبداعية في فن التصوير**	217
الخاتمة	239
الهوامش	243
المؤلف في سطور	257

مقدمه

بقلم د.مصطفى سويف

يتصدى المؤلف من البحث الراهن للإجابة على عدد من الأسئلة بالغة الأهمية والتعقيد معا.

وفيما يلي هذه الأسئلة.

1-كيف تتم عملية الإبداع في فن التصوير. وما هي العمليات النفسية المسؤولة عنها، والمسهمة فيها؟

2- ما هي العمليات والعوامل الاجتماعية المسؤولة عن الإبداع في فن التصوير؟

3- كيف يستخدم المصور قوانين الضوء والاختلافات في نوعية الألوان وشدتها، ونصوعها، وفي الخطوط والأشكال والمساحات؟

4- هل تكون استجابة المصور للألوان وغيرها من مكونات هذا الفن، واستجابته كذلك للعوامل الداخلية والخارجية المرتبطة بعمليات الإبداع استجابات حدسية، لا شعورية؟

5- ما هي العمليات التي يقوم بها المصور حتى يصل إلى أعلى مستويات الأصالة؟

6- ما هي طبيعة العلاقة بين الكل والجزء في فن التصوير كنشاط إبداعي ؟

وفي محاولته الإجابة على هذه الأسئلة نهج الباحث نهج العلماء، فلم يقتصر على النظر في الأعمال الفنية المكتملة، بل سعى إلى المصورين أثناء عملهم في مراسمهم يتتبع النواتج الفنية أثناء تخلقها، لحظة بلحظة، ولم يقتصر على مصور واحد أو مجموعة محدودة من المصورين خشية أن يكون

لمذهبهم الفني تأثير على طريقهم في الإنتاج، فتناول بالبحث خمسين مصورا مصريا وعربيا من مختلف الأعمار والمذاهب الفنية والثقافات؛ واعتمد في تحصيل المعلومات التي تلزمه على الأدوات التي يستخدمها علماء النفس في بحوثهم، وهي الاستخبار والاستبار وتحليل المضمون، وقبل هذا وذاك جميعا الملاحظة عن كثب. وامتد استقراء الباحث إلى كتابات كثير من المصورين الأجانب، الذين يدلون فيها بشهادات مقصودة أو غير مقصودة حول العملية الإبداعية في التصوير.

هكذا اتسع مجال الرؤية العلمية فيما يتعلق بالإبداع في التصوير، أمام كاتب هذا البحث الذي نقدمه بين يدي القارئ، وبالتالي فنحن أمام بحث يجمع بين الدقة وسعة الأمور؛ الظاهرة في تفصيلاتها وأعماقها المعقدة، وفي تنوع أشكالها ورحابة المجالات المؤثرة فيها.

وللكتاب فضيلة أخرى، هي الصورة الأدبية الممتعة التي يقدم الكاتب نتائجه من خلالها. فنحن هنا بصدد كاتب لديه الحس اللغوي والأدبي المصقول، ومن ثم ففي قراءة بحثه هذا تحصيل للمعرفة والمتعة.

وما أشد حاجة المكتبة العربية لهذا النوع من الكتابة. الذي ينير العقل، ويصقل الذوق.

«المصور يصور بعقله لا بيده»

ميكل أنجلو

«التصوير هو علاجي الخاص»

فان جوخ

«أنا لن أقوم بالاستدلال والمقارنة. إن مهمتي هي الإبداع»

وليم بليك

«إن الإبداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان وحيث لا يوجد إبداع لن يوجد فن»

ماتيس

«إن الشيء الهام هو الإبداع، ولا شيء آخر يهم. الإبداع هو كل شيء»

بيكاسو

«أنا مصور، أنا واللون شيء واحد»

بول كلي

تقديم

أصبح من المتفق عليه إلى حد كبير الآن بين المفكرين أن الفروق بين الأمم المتقدمة والأمم المتخلفة، أو النامية هي فروق في مدى امتلاك هذه الأمم، أو عدم امتلاكها للعقول المبدعة، فقد أصبح الإبداع هو المحك الحاسم في الإسراع بتقدم شعب من الشعوب، أو تخلف شعب آخر ووقوفه عند هاوية التخلف والجهل. ومفهوم الإبداع هو مفهوم واسع شامل عميق. إنه يمتد من الاختراعات والاكتشافات العلمية عبر الابتكارات والإبداعات الفنية والأدبية وإلى التجديدات الأصيلة على مستوى السلوك والعلاقات الإنسانية. والإبداع في أساسه عملية، أو نشاط إنساني يتسم بالوعي، والتوجه في مجال معين، نحو هدف معين يتم تجاوزه إلى أهداف أخرى أكثر عمقا وفائدة وأصالة، ورغم بدايات الوعي بأهمية دراسات الإبداع والتي ظهرت على استحياء و بطريقة خافتة في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من هذا القرن، ثم ارتفع صداها بشكل حاد في أواخر الخمسينات وأثناء الستينات والسبعينات فإنه قد ظل هناك بعض المناطق التي سقطت من دائرة اهتمام العلماء والباحثين في هذا المجال، وأبرز هذه المناطق وأكثرها أهمية هو مجال العملية الإبداعية، فقد أهتم العلماء والباحثون بسمات المبدعين وخصائصهم وإنتاجياتهم، بينما ظلت دراسات النشاط الإبداعي الفعلي أثناء فعل الإبداع خافتة،

في بعض المناطق، ونادرة أو غائبة في مناطق أخرى من المعرفة الإنسانية، ولعل أكثر المناطق التي لاقت إهمالا في دراستها من قبل الباحثين هي منطقة العملية الإبداعية في فن التصوير. فنحن لا نكاد نقع في هذا المجال إلا على دراسة أرنهيم الشهيرة على لوحة الجيرنيكا لبيكاسو وقد عرضنا لها بالتفصيل في هذا الكتاب. ثم بعد ذلك نتلفت حولنا فلا نجد إلا بعض التأملات الاستبطانية، أو نظرات أشبه بمر الكرام السريع على هذا المجال، ونحن نطمح أن تكون دراستنا هذه فاتحة لمزيد من الدراسات والاهتمامات بدراسات أخرى جديدة لموضوعات الإبداع ومجالاته المختلفة في العلم والفن والأدب. ونحن أحوج ما نكون إلى القيام بها وتمثلها واستيعابها. وتضمينها في مقرراتنا التربوية والتعليمية والحياتية في وطننا العربي الكبير. ونحن نستشعر بداية نهضة يمكن أن تقوم فيه بشكل جاد وكبير في السنوات المقبلة.

وإحقاقا للحق فإنني أجد لزاما علي أن اعترف بأن هذا الكتاب لم يكن ليتم لولا الجهد المتواصل الدؤوب الكريم الذي بذله معي أستاذي الدكتور مصطفى سويف أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة، وكذلك ما قدمه الأستاذ الدكتور الفنان محمد حامد عويس العميد السابق بكلية الفنون الجميلة بجامعة الإسكندرية، وأيضا ما بذله الفنانون المشتركون في الجانب الميداني من هذه الدراسة من جهد وتعاون كبيرين مثمرين. أرجو أن أكون قد استفدت بعض الفائدة منه.

كما أنني أود بهذه المناسبة أن أتقدم بخالص الشكر وعميق الامتنان إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب «بدولة الكويت، وعلى رأسه الأستاذ أحمد مشاري العدواني، الأمين العام للمجلس، وإلى هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة ومستشارها الدكتور/ فؤاد زكريا على موافقتهم على نشر هذا الكتاب وعلى ما بذلوه من جهد صادق في فحصه وقراءته وإخراجه بالصورة المناسبة.

١ علم النفس وفن التصوير: نظره عامة

مقدمة:

تتفق تعريفات علماء النفس عموما على اعتبار الإبداع حالة متميزة من النشاط الإنساني يترتب عليها إنتاج جديد يتميز بالجدة والأصالة والطرافة والمناسبة الكيفية، كما أن الجماعة التي يوجه إليها هذا الإنتاج تميل إلى قبوله على أنه مقنع ومفيد.[١]

وتتفق هذه التعريفات أيضا على أن الناتج الإبداعي. اللوحة، التمثال، القصيدة، الرواية، السيمفونية.. الخ هو نتيجة لازمة لمجموعة متفاعلة ومعقدة من النشاطات يطلق عليها اسم العملية الإبداعية.

ومن خلال الدراسة العلمية للعملية الإبداعية، أي دراسة ما يحدث فعلا عندما يفكر المرء إبداعيا في حل بعض المشاكل أو إنتاج بعض النواتج الإبداعية الجديدة، نستطيع أن نفهم بطريقة أفضل كيف نقيس الإبداع، وما هي الخصائص الشخصية المزاجية والعقلية والدافعية التي تجعل الأفراد يميلون أكثر للإبداع، وما هي الظروف التي تيسر أو تعسر العمل الإبداعي وكذلك الوسائل والأساليب

والتكتيكات التي يتبناها المفكرون المبدعون ويطورونها من أجل إنجاز أعمالهم. وبالطبع فإن ذلك لن يكون ممكنا إلا بدراسة العمليات النفسية الخاصة بالإدراك والتذكر والتفكير والتخيل واتخاذ القرارات والرموز والتصورات والتركيز والتعديل والتخطيط والتقويم والاتصال، أو التخاطب وغير ذلك من العمليات التي ستكون هي البؤرة المركزية لاهتمامنا في البحث الحالي وذلك من خلال محاولتنا معرفة كيفية حدوث النشاط الإبداعي في فن التصوير.

حول العملية الإبداعية في فن التصوير

ابتداء نقرر أننا نتفق مع كرتشفيلد R. Crutchfield في تحديده للخصائص التالية للعملية الإبداعية (وهي خصائص يتفق عليها أغلب الباحثين في مجال الإبداع):

1-إن العملية الإبداعية ليست شيئا غامضا، أو غير خاضع للتحليل بالضرورة، إنها مثل أي عملية سيكولوجية تخضع للبحث والتحليل العلمي وكذلك للمعالجة والضبط التجريبي.

2- ليست هناك عملية واحدة مفردة يمكن النظر إليها بطريقة مناسبة على أنها هي العملية الإبداعية، فهذا المصطلح هو تلخيص متفق عليه لمجموعة معقدة من العمليات المعرفية والدافعية داخل الفرد، عمليات تشتمل على الإدراك والتذكر والتفكير والتحليل.. . الخ.

3- إن العملية الإبداعية توجد لدى كل فرد، وليست أمرا مقصورا على قلة مختارة بعينها، فلدى كل الأفراد توجد هذه العمليات المعرفية والمزاجية والدافعية التي تتحدث عنها، لكن هذا لا يعني أن كل فرد هو مبدع متميز بالضرورة، فلدى بعض الأشخاص تبلغ العملية الإبداعية قمة نضجها أو ذروتها، ولدى البعض الآخر لا يحدث ذلك نتيجة عمليات شخصية واجتماعية كثيرة كالإعاقة والتشتت والانشغال وعدم الاهتمام وغير ذلك من الأسباب.

4- إن العملية الإبداعية تميل إلى الاختلاف بطريقة واضحة في الأشكال المختلفة من الأعمال الإبداعية، هذا رغم ميلها إلى التشابه في بعض النواحي أيضا.[2]

وهذه النقطة الأخيرة أكدها العديد من علماء النفس وعلماء الطبيعة

والرياضيات، مع ميلهم-صراحة أو ضمنا-إلى التأكيد بصفة خاصة على الجوانب الخاصة بالتشابه بين المجالات الإبداعية في العمليات النفسية المتجهة نحو إبداع كل ما هو جديد ومفيد.[3]

وانطلاقا من هذه الخصائص وإضافة إليها نقرر ما يأتي:

ا-أن العملية الإبداعية في فن التصوير هي بالطبع ليست شيئا غامضا أو غير خاضع للبحث العلمي، كما أنها ليست عملية واحدة منعزلة، بل هي مزيج من العمليات السيكولوجية المختلفة والمتفاعلة في نفس الوقت، وهي كذلك يمكن أن توجد لدى الأفراد بدرجات متفاوتة ومختلفة وفقا لمفهوم الفروق الفردية المعروف، وكلنا كان يقوم بممارسة التصوير والرسم في فترة ما من حياته (خاصة في المدارس الابتدائية)، لكن الذين استمروا في هذه الممارسة هم من يتميزون بارتفاع مستوى الإمكانية الإبداعية المتحققة لديهم في هذا الفن. ولسنا في حاجة إلى تأكيد أن الوصول إلى تحقيق الإمكانية الإبداعية في هذا الفن يحتاج إلى فترة طويلة من الإعداد التمهيدي المكثف، فالإبداع في نطاق هذا الفن لابد له من مران مستمر وجهد عنيف في تدريب اليدين والعينين على اكتساب المهارات المناسبة كي يصير المبدع قادرا على تشكيل أفكاره وتحقيقها بطريقة جيدة في هذا المجال، أي أن «الإعداد لبزوغ هذه الحال لا يكون إلا بالسعي الحثيث المتواصل»[4]. ويؤكد فان جوخ. VGogh ذلك فيقول «إنه لا يكفي أن تكون لدى الفنان مهارة معينة، إنه التمعن في الأشياء لوقت طويل هو ما ينضجه ويمنحه الفهم الأعمق.» [5] ويذكر ماتيس H. Matisse أيضا أن «الإبداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان، وحيث لا يوجد إبداع لن يوجد فن». وقد يكون من قبيل المغالطة أن نعزو هذه القدرة الإبداعية إلى موهبة فطرية. ففي الفن لا يكون المبدع الأصيل مجرد كائن موهوب فقط، ولكنه إنسان نجح في تنظيم مجموعة من النشاطات من أجل الوصول إلى غاية محددة ويكون الفن محصلة لهذه النشاطات [6] و ربما كان هذا هو ما كان بيكاسو P. Picasso يعنيه حين قال «إن الفنان لا يكون في واقع الأمر في حالة من الحرية كتلك التي يحب أن يتظاهر بها.. . إن الفنان يحيط به العديد من القيود وهي ليست دائما من القيود التي يمكن أن يتخيلها الإنسان العادي». [7].

2- النقطة السابقة تؤكد على أن عملية الإبداع في فن التصوير ليست بالبساطة التي قد يتصورها البعض، فهذا الفن الذي يعرف عادة على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو،[8] أو فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين [9] من خلال الصور البصرية[10]، أو باعتباره الفن المتكون من تنظيم الأفكار وفقا لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين [11]، هذا الفن يتضمن نشاطا إبداعيا مركبا يتعلق بالتحولات التي تحدث ليس للوحة الفنية فقط، بل أيضا للإنسان الذي يقوم بإنجازها [12]، والهدف الأول للمصور هو تحويل عناصر الشكل والمكان والإيقاع واللون وغيرها من المكونات إلى تعبير متماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلاله رسالة توضحها مادته، وقد تمثل شيئا، أو توحي به أو ترمز إليه [13] ففن التصوير كما يشير هر برت ريد H. READ يتضمن خمسة عناصر رئيسة هي: إيقاع الخطوط، وتكثيف الأشكال، والفراغ، والأضواء والظلال، والألوان. وهذا هو في الغالب نمط الترتيب الذي ترد فيه باعتبارها مراحل متتابعة في عقل الفنان وليس نمط الأهمية المطلقة لكل منها.[14] ورغم أهمية العادات والخبرات السابقة فإن فن التصوير يحتاج إلى قدر كبير من المرونة والخيال والحرية العقلية والبدنية وإلى القدرة على التجويد والتفكير الرمزي والقيام بالتداعيات والتحليل والتركيب البصري. وقبل كل ذلك قدرة متفوقة في الإحساس بمثيرات الواقع ومكوناته. إنها حالة عميقة وخصبة يقول عنها بيكاسو: «يمر المصور خلال حالات من الامتلاء والاجداب، وهذا هو سر الفن».[15] ويقول ميكل أنجلو M. Angelo: «المصور يصور بعقله لا بيده»[16]. ويقول وليم بليك W. Plake: «إنني لن أقوم بالمقارنة والاستدلال، إن مهمتي هي الإبداع» [17]. إن التصوير الفعلي هو تتويج لعمليات كثيرة تحدث خلال محاولة الفنان تنظيم كل مكونات اللوحة، فالمصور عادة يبدأ من فكرة ما، لكن هذه الفكرة تحتاج غالبا إلى عمليات كثيرة ومتنوعة ومستمرة حتى يمكن تطويرها وتشكيلها. [18] ويؤكد سلفادور دالي S. Dali على هذا الأمر فيقول «إن متعتي هي الكشف عن كل الحقائق من خلال أسلوبي الخاص في التصوير»[19]. إن التصوير كفن يحتاج من المصور إلى عمليات اختبار إبداعي للألوان وإلى قدرة متفوقة على القيام بالتصميمات وتكوين الأشكال. واللون هو أكثر مظاهر التصوير أهمية، بل هو جوهر

التصوير [20] و هو كما يذكر رسكن J. Ruskin «مصدر الثراء في أعظم الأعمال الفنية المبدعة»[21]. إن الألوان تزودنا بمعلومات عن الموضوعات الموجودة في البيئة مما يساهم في تحديدها ووصفها وتحديد موضعها في الفراغ. وهي ليست مجرد احساسات على شبكة العين، إنها ترتبط بعمليات التفكير والانفعالات. [22] و قد أكد ذلك بول كلي P. Klee حين قال: «إنني مصور، أنا واللون شيء واحد»[23]. و كذلك كاندنسكي. W Kandinsky «حين أكد أن الفنان يجب أن يقوم بتدريب ليس فقط عينه و يده، بل أيضا روحه بحيث تستطيع أن تزن الألوان بمقياسها الخاص، ومن ثم تصبح عاملا في الإبداع الفني» [24]. و حسن الألوان كما يذكر الفيلسوف الألماني هيجل لا بد من أن يكون صفة من الصفات الموقوفة على الفنان كيفية خاصة في رؤية وتصور الفروق والدرجات اللونية وجانبا أساسيا من خيال الفنان وقدرته على الابتكار[25]. إننا لسنا في حاجة إلى تأكيد الأهمية الكبرى التي تلعبها الألوان في حياتنا عموما فوجود الإنسان كما يذكر فرلاند ليجيه F Leger «لا يمكن تصوره بدون وجود الألوان، إن وظيفتها ليست مجرد الديكور أو الزينة ولكنها أيضا ذات قيمة سيكولوجية واجتماعية لا يمكن إنكارها خاصة عندما يتم ربطها بالضوء» [26]. ونتيجة لأهمية الألوان الكبيرة في فن التصوير فسوف نفرد لها قسما خاصا في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

3- إن العملية الإبداعية في فن التصوير مثلها مثل كل العمليات الإبداعية في الفنون الأخرى، لها جانبها الشخصي الفردي الهام، لكن هذا ليس هو الوجه الوحيد للعملة، فلهذه العملية أيضا جانبها الإبداعي الاجتماعي الذي لا يقل أهمية عن الجانب الفردي، فالفن كما يؤكد جومبريتش. E Gombrich هو أساسا عملية اتصال، أو تخاطب تتم بين الفرد والجماعة.[27] «وحركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو الآخر»[28].

ومن المؤكد أن التصوير يعتبر وسيلة من وسائل الاتصال الهامة وهو كذلك طريقة للأخبار ونقل وتراكم المعرفة عبر أجيال عديدة ومتتالية[29].

ويؤكد هذا حوليان ليفي J. Levi حين يقول «إن التصوير أحسن حالاته هو شكل من أشكال الاتصال، فالمصور يحاول أن يحصل من خلاله على استجابة من الآخرين» [30].

وكل من العلم والفن كما يشير جوليان هكسلي J. Huxley بعد لأدوات ووسائل لفهم العالم ولتوصيل هذا الفهم للآخرين [31]. والتصوير كما يقول كلكهون N. Colquhoun «هو إحدى الوسائل الهامة لإحداث علاقات جديدة وأكثر حيوية مع الطبيعة» [32]. على أن تفهم الطبيعة هنا بمعناها الواسع، الطبيعة الإنسانية الفردية والجماعية وكذلك الطبيعة الفيزيقية بما فيها من موجودات وكائنات.

4- بالإضافة إلى البعد الشخصي والبعد الاجتماعي لعملية الإبداع في فن التصوير، فإن هناك بعدا آخر يمكن تسميته بالبعد التاريخي أو البعد التطوري، وينطبق هذا البعد على المصور الفرد في انتقاله من أسلوب فني إلى أسلوب فني آخر، وينطبق كذلك على حركة تطور هذا الفن عموما عبر التاريخ باعتبارها تعكس مراحل مختلفة من مراحل تطور العين الإنسانية من حيث قدرتها على الرؤية، وتغيير زاوية النظر والتعامل المختلف مع العالم والطبيعة، فالحياة التشكيلية تتطور عبر الزمن كما يقول فرناند ليجيه مؤكدا من خلال رد الفعل الحساس من أسلوب فني في مقابل أسلوب آخر، فالقضية الخاصة الشهيرة المتعلقة بمحاكاة الطبيعة سيطرت على كل المسار التشكيلي لفترة طويلة، والفن الإيطالي في عصر النهضة كان أقرب ما يكون إلى التقليد ولذلك فقد أثار الشكوك حوله، وكان لا بد للفنان المعاصر كي يرى العالم بوضوح أن ينأى بنفسه عن عمليات التقليد، وينطلق بخياله في عوالم الاكتشاف والابتكار. وقد كان الانطباعيين هم أول من بدأ هذه الخطوة في عام, 1860 حين اهتم هؤلاء الفنانون الكبار أمثال (مانيه-رينوار-مونيه-دبجا-بيسارو-جو جان-سيزان-تولوز-لوتريك-سوراه-سيناك.. الخ) برؤية علاقة اللون فقط بالأشياء، وبالنسبة لرينوار وسيزان كانت التفاحة الخضراء على الثوب الأحمر-مثلا-هي فقط علاقة لونية بين الأخضر والأحمر، هذا يبدو وكأنه لا شيء، ولكنه كان البداية الحقيقية للثورة في الفنون التشكيلية أو (الثورة البصرية) وفقا لمصطلحات ليجيه.

ومن يسمون بالمعاصرين وهم (الوحشيين، التكعيبيون، السرياليين، التجريديون) كل ما فعلوه أنهم طوروا هذه الحرية وأو أكدوها، و كل شيء مرتبط ببعضه البعض فالانطباعية Impressionism جعلت الوحشية Fauvism أمرا ممكنا، وقد ولدت التكعيبية Cubism من خلال الحاجة إلى رد فعل

تجاه الانطباعية والوحشية.

ومن الواجب ألا يتبادر إلى الذهن أن كل مدرسة من هذه المدارس تحطم المدارس أو الأساليب الأخرى، على العكس فإنها مرتبطة، لكننا نجد أن هناك استجابات داخلية في كل واحدة منها تجاه الأخرى «وأقول داخلية لأن الحياة تتكون من تباينات (اختلافات وتشابهات) وقد كان من الطبيعي أن تولد التكعيبية من خلال الحاجة إلى رد الفعل تجاه الانطباعية والوحشية. وقد بدأت من خلال النغمات المونوكرامية أو أحادية اللون ولم تصبح تلوينية إلا منذ سنوات قليلة (كان ليجيه يقول ذلك سنة 1931)، ونفس الشيء يمكن أن نجده في فترة سابقة، فالأسلوب شديد التشذيب أو الفضفاض الذي اهتم بالصقل والتجويد عند واتو Watteau وفراجونار Fragonard أعقبه دافيد David وكان جافا ودقيقا، وتنقيطة PointiIism سيناك Signac وسوراه Seurat كانت نهاية الانطباعية، ولكن رغم هذه التعارضات نجد أن هناك تقليدا معينا يربط سلسلة الفن الفرنسي كله معا في سياق متعاقب» [(33)].. إن كل عصر كما يقول ماكس فرايد لاندر M. Freidlander يكتسب عينة الخاصة المختلفة [(34)]، ويقول هنري ماتيس «أستطيع القول بأنه من دراسة أعمال رافائيل وتيتيان يمكننا الوصول إلى مجموعة من القواعد الكاملة أكثر من تلك التي تصل إليها من دراسة أعمال مانيه ورنوار، لكن القواعد التي ترتبت على أعمال مانيه ورنوار كانت نتيجة لطباعهما ومزاجهما، ورؤيتهما الخاصة، وأنا أفضل أقل أعمالهما شأنا على كل أعمال هؤلاء الذين كانوا قانعين وراضين بتقليد فيغوس أرينوا أو غيرها من الأعمال الكلاسيكية. وهؤلاء ليس لهم قيمة لأي فرد، لأنه سواء أردنا أو لم نرد فنحن ننتمي لعصرنا ونشارك في آرائه واحساساته. وكل الفنانين يحملون طابع وبصمة عصرهم، ولكن العظماء فقط من الفنانين هم هؤلاء الذين يكون لديهم هذا الأمر وأوضح بطريقة أكثر عمقا»[(35)] ويؤكد فولفلن H. Wolff in-وهو مؤرخ للفن [(36)]-أهمية دراسة الأسلوب الشخصي Personal Style (الذي يعكس طابع أو مزاج الفنان الخاص) والأسلوب القومي National Style (الذي يحدد الخصائص المميزة لأمة معينة من حيث مزاجها وسلوكها وانعكاس ذلك على الفن)، وأسلوب الفترة Period Style (محددا من خلال الأشكال الفنية المفضلة في فترة ما وعصر معين). وقد صنفت هذه الفئات على أنها

تعبيرية، بمعنى أنها ترتبط بالإنسان والأمة والعصر الذين يقفون خلف الإبداع، وقال بأن الرؤية نفسها لها تاريخ، وأن الكشف عن الطبقات البصريةVisual Starta يجب أن تكون المهمة الأولى لتاريخ الفن [37].

إن سبب اهتمامنا بهذا الجانب ينبعث من فهمنا للفن باعتباره ظاهرة تاريخية إنسانية خاضعة لقوانين التطور والجدل والانتقاء، وأيضا باعتبار أن الفنان المعاصر لا يبدأ من الفراغ فهو يتعرض لتراث إنساني واسع وخصب تراكم عبر محاولات الإنسان العديدة والمستمرة لفهم العالم، هذا الفهم الذي يكون غالبا محصلة للتفاعل بين الأبعاد الشخصية (الفردية) والاجتماعية (المعاصرة) والتاريخية (التراث).

بناء على ما سبق، وبناء على اعتبار ممارسة فن التصوير نشاطا إبداعيا فرديا واجتماعيا، وباعتباره ظاهرة متميزة من ظواهر السلوك الإنساني الجديرة بالدراسة تبلورت مجموعة من المبررات القوية لإجراء الدراسة الحالية نوضحها بطريقة أكثر تحديدا في الجزء التالي من هذا الفصل.

المبررات الأساسية للدراسة الحالية وأهدافها

١-الوضع السيكولوجي الراهن لدراسات العملية الإبداعية عموما:

تكشف عمليات الفحص للتراث السيكولوجي عن نقص واضح في بحوث العملية الإبداعية عموما، وقد اتضح للباحث خلال فحصه لمجلة الملخصات السيكولوجية Psychological Abstracts أن البحوث للعملية الإبداعية من حيث هي عملية في السنوات السبع السابقة على البدء الفعلي في البحث الحالي (١974- 1980) تشكل فقط ما يقرب من 5 ,١٪ من مجموع البحوث السيكولوجية في مجال الإبداع (١9 بحثا فقط من 1265 بحثا أمكن رصدها). وقد كانت أغلب هذه البحوث-على ضآلتها-تقوم بالمعالجة السطحية للعملية الإبداعية، أو تتناول أحد مكوناتها تناولا جزئيا وتركز عليه ولا تربطه بإطار يكون أكثر فائدة وأكثر قدرة على التفسير.

2- يكشف فحصر أعداد مجلة «الملخصات السيكولوجية» أيضا عن خلو المجال بطريقة واضحة من بحث واحد متعمق في الأسس النفسية لعملية الإبداع في فن التصوير، وقد كان التركيز الأكبر على النواتج الإبداعية (تذوق الأعمال الفنية وإدراكها) ووجه النزر اليسير من الاهتمام إلى الفنان

المبدع، وغالبا ما كان هذا الاهتمام موجها من خلال إطار تحليلي نفسي، أو من منظور ارتقائي (مع التركيز على الأطفال)، أو من خلال ربط عملية الإبداع ببعض نظريات العلاج النفسي مع التركيز على مفاهيم مثل: أحلام اليقظة، الأحلام، التنويم، الحرمان الحسي، الهستيريا، الخبرة الدينية، التأمل، تعاطي العقاقير، اليوجا، الاختيار، التمييز البصري وزمن حركة العين، العلاج بالفن، العدوان.. .. .. الخ.

3- الفحص الإضافي للتراث السيكولوجي خارج مجلة «الملخصات السيكولوجية» يكشف عن تعضيد واضح لهذا الأمر، خاصة فيما يتعلق بتركيز العلماء على الناتج الإبداعي وعمليات إدراكه وتذوقه. وقد تركزت المناقشات التي ثارت بين العلماء والباحثين في هذا الإطار فيما يلي:

أ-قدمت نظريات كثيرة تركز على فكرة المنظور Arnheim 1972, فقد اعتبر جودمان N. Goodman المنظور اعتيادا بصريا تكونه الألفة البيئية، بينما اعتبره جومبريتش N. Gombrich ذا أساس طبيعي في الميكانزمات البصرية. وقد عارض جبسون J. Gibson وجهة نظر جودمان. أما أرنهيم قد أثار قضية المنظور المعكوس inverted Perspective لكي يشن هجوما أسماه «المذهب الخادع» للفن الذي يستند على تصور عصر النهضة لطبيعة الشكل البصري (يقصد جومبريتش)[38].

ب-الاهتمام بالنظر إلى الأعمال الفنية كأنساق للرموز-Systems of symbols ويعتبر منحى جودمان أحد المناحي المعرفية البارزة في السنوات الأخيرة وهو صاحب النظرية الإشارية Semiotic Theory, وقد اعتبر الأعمال الفنية اتساقا من الرموز، وقام بعقد مقارنات بين التمثيل البصري والوصف اللفظي. وبينما كانت معظم المناقشات الشائعة تؤكد التناقض بين اللفظي والبصري لكون اللغة متسلسلة (متعاقبة) واعتيادية، وكون الرؤية مباشرة وطبيعية (أقرب إلى الفطرية) وكلية. فقد أشار جودمان إلى بعض أوجه التشابه والاختلافات الهامة بينهما، وقال بأن قراءة اللوحات وقراءة النصوص تشتملان على عمليات تمييز وإحاطة بصرية، وأكثر من ذلك فإن هناك أدلة على أنه رغم اتفاق الأفراد، إلى حد ما على ما ينظرون إليه (مثلا عند رؤية لوحة «الموجة الكبيرة» للمصور الياباني هوكوساي)، فإن هناك تباينا كبيرا في تعاقب عمليات نظرهم للوحة. إنهم يقرؤون اللوحة بطرق مختلفة،

كما يفعلون عند قراءة النص، وقد قال جودمان إن اللوحات تشتمل على نوع معين من القواعد، كما أن للغة قواعدها الخاصة [39]. وقد عارض جبسون هذه النظرية وقدم نظرية بديلة سماها نظرية التقاط المعلومات pick up Of information و قال بأن اللوحة هي عرض للمعلومات البصرية، وهذه المعلومات لا تتكون من نقاط لونية أو أشكال مألوفة ذات معان محددة فقط، إنها تكون في تنظيم بصري، وهذا التنظيم يتكون من تدريج (هيراركي) من الوحدات المتفاعلة، ويجب أن تكون هناك طاقة تنبيه كافية في التنظيم البصري لكي تستثير المستقبلات الحسية. والإدراك البصري يقوم على أساس التقاط المعلومات وليس على أساس عملية استثارة الإحساس. والعمليتان متميزتان [40]

ج-إن الدراسة الهامة في فن التصوير والتي قام بها أرنهيم على لوحة الجيرنيكا لبيكاسو هي دراسة تمت أيضا على الناتج الإبداعي، ولم يهتم أرنهيم بإجراء الدراسة على الفنان رغم أنه كان لا يزال حيا عام 1963, كما أن كتابا هاما في المجال هو كتاب علم النفس والفنون البصرية-Psychology and Visual Arts (إشراف هوج J. Hogg)، والعديد من الكتب المماثلة لا توجد بها أي دراسة متعمقة وشاملة لعملية الإبداع في فن التصوير، وكل المقالات والبحوث تتركز غالبا حول عمليات التذوق والإدراك.

د-قام برلين D. E. Berlyne وزملاؤه بالتركيز على الجوانب الدافعية والادراكية من خلال تطوير مفاهيم فخنر G. T. Fechner في علم الجمال التجريبي، والتركيز على قياس بعض المفاهيم مثل جهد الاستثارة Arousal Potential والمتغيرات الاقترانية Collative Variables كالبساطة والتعقيد والتناسق وغيرها، ولكنه لم يوجه أي اهتمام لدراسة العملية الإبداعية لدى الفنانين أثناء قيامهم بالنشاط الإبداعي[41].

ه-إن بحوث العملية الإبداعية في مصر والوطن العربي هي بحوث قليلة نسبيا رغم أهميتها وقدرتها التفسيرية [42]، أما في مجال فن التصوير فنجد الدراسات التالية:

ا-الدراسة التي قام بها د. محمد عماد الدين إسماعيل سنة 1951 بعنوان «تحليل الاستعداد الفني لدى الفنان البصري» وكان هدف هذه الدراسة هو الكشف عن السمات الجوهرية والعوامل التي تميز الفنان المصور وطبق

الباحث مجموعة من الاختبارات التي افترض أنها ترتبط بالاستعدادات الفنية لدى المصور مثل اختبارات الذكاء، والطلاقة، والمرونة اليدوية، والذاكرة، والحكم، أو التقدير الجمالي ثم اختبار للتمييز الحسي. ووفر الباحث قدرا طيبا من الصدق لاختباراته وطبقها على عينة من 65 طالبا من طلاب الفنون الجميلة والتطبيقية ثم قام بعمليات التحليل العاملي للارتباطات بين اختباراته، وظهرت له ثلاثة عوامل متميزة فسر الأول منها على أنه عامل الذكاء العام، والثاني على أنه العامل الخاص الذي سماه «بالحس الجمالي» وعرفه بأنه القدرة على التعرف على الخاصية الجمالية، أو خلقها وإبداعها. واعتبر هذا العامل أهم عامل خاص يساهم في عملية الإبداع الفني كلها، أما العامل الثالث فقد اعتبره الدكتور إسماعيل خاصا بالتصور البصري باعتباره يثير إلى قدرة الشخص على أن يحتفظ ببعض الصور الذهنية حية مدة طويلة.[43].

2- قام د. عبد السلام عبد الغفار بمجموعة من الدراسات على طلاب الفنون التطبيقية بشكل خاص، وإحدى هذه الدراسات حاولت التعرف على الفروق بين الطلاب ذوى المستويات العليا من القدرة على الإنتاج الابتكار، والطلاب ذوى المستويات الابتكارية المنخفضة في بعض سمات الشخصية، والتي قام الباحث بتطبيق مقياسه الخاص الذي صممه للتعرف على المبتكرين في مجال الفنون التشكيلية وكذلك مقياس منيسوتا المتعدد الأوجه على مجموعتين من طلاب السنة النهائية بكلية الفنون التطبيقية، ومن أقسام مختلفة كالتصوير والسينما والديكور والنحت والرسم والمعادن والزجاج، وقد انتهى الباحث من دراسته إلى أهمية رفض القول بوجود علاقة بين الابتكار في مجال الفن التشكيلي وأي من الاضطرابات النفسية والعقلية[44]

وفي دراسة أخرى حاول «عبد الغفار» معرفة العلاقات المختلفة بين ذوي القدرة على الإنتاج الابتكاري في مجال الفنون التشكيلية وبين القيم الشخصية والاجتماعية لدى هؤلاء الأفراد، واستخدام المقاييس المناسبة للابتكار وكذلك بالنسبة للقيم التي أهتم منها بصفة خاصة بقيم العملية والإنجاز والتنوع والحسم والتنظيم ووضوح الهدف وهي قيم شخصية كما قال. ولكن توجد قيم أخرى اجتماعية حدد منها المساندة والمسايرة والتقدير والاستقلال ومساعدة الآخرين والقيادة. وبعد القيام بالدراسة تبين للباحث

عدم وجود ارتباطات بين القدرة على الإنتاج الإبتكاري في الفنون التشكيلية وبين القيم العملية والحسم والتنظيم ووضوح الهدف (من القيم الشخصية)، وكذلك ضعف العلاقة بين القدرة الابتكارية وقيم المساندة والمسايرة والقيادة (من القيم الجماعية)، أما قيم الإنجاز والتنوع (من القيم الشخصية) والتقدير والاستقلال ومساعدة الآخرين (من القيم الاجتماعية) فقد كانت ارتباطاتها بالقدرة الابتكارية لدى الطلاب مرتفعة. (45).

3- قام د. سيد صبحي بدراسة على عينة من الطلاب الذكور الذين يدرسون في أقسام مختلفة كالتصوير السينمائي والفوتوغرافي والمعادن والمنسوجات والنحت والزجاج والخزف بكلية الفنون التطبيقية، وذلك لتحديد الفروق بين الطلاب ذوى الدرجة المرتفعة في الابتكار وذوى الدرجة المنخفضة في الابتكار بالنسبة لبعض القدرات العقلية، والسمات الانفعالية مثل الذكاء والأصالة والمرونة التلقائية والطلاقة الفكرية والاجتماعية والسيطرة والثبات الانفعالي والجرأة وغيرها. وقد أوضحت النتائج أن الطلاب ذوي الدرجة المرتفعة في الابتكار يتميزون عن غيرهم بأنهم أكثر ذكاء وأصالة، وأعلى في قدرات الطلاقة الفكرية والمرونة التلقائية، كما أنهم يتميزون عن غيرهم بسمات الاجتماعية والجدية والمرح والسيطرة والثبات الانفعالي والتفكير التحليلي والاعتماد على النفس والجرأة والطموح وغير ذلك من السمات (46). وفي دراسة أخرى تبين لسيد صبحي وجود علاقة إيجابية بين الابتكار في الفنون التشكيلية وبين الاتجاهات السوية لدى الوالدين ومستواهما الثقافي، فكلما زادت الاتجاهات السوية لدى الوالدين وارتفع مستواهما الثقافي كلما ساعد ذلك على تحقيق المناخ النفسي الملائم لإبداع الأبناء وتفتح ونمو إمكاناتهم.(47)

هناك-بالإضافة إلى ما سبق-دراسة أخرى أكثر حداثة قام بها «منير خليل»، وقد تمت على أساس قياس بعض سمات الشخصية للفنانين المبدعين في مجال الفن التشكيلي، وليس على عمليات الإبداع لديهم (48). ونلاحظ عموما على الدراسات السابقة أنها تمت أساسا بهدف قياس بعض العلاقات بين القدرات الإبداعية وبعض المتغيرات الأخرى مثل سمات الشخصية والذكاء واتجاهات الوالدين والمرضين النفسي والعقلي وغير ذلك من المتغيرات. لكنها لم توجه اهتماما كافيا لعملية الإبداع في حد ذاتها كعملية

متميزة، كذلك يلاحظ على الدراسات السابقة أخذها عينات غير متجانسة من الفنانين في اعتبارها ودراستها. فالدراسات اشتملت عموما على فنانين من مجالات مختلفة توضع غالبا تحت فئة أو اسم «الفنون التشكيلية» ولم توضع الفروق النوعية بين هذه الفنون في الاعتبار. فالفنان في مجال النحت قد تكون لديه قدرات، ومن ثم عمليات مختلفة إن لم تكن في الكيف ففي الكم عن الفنان في مجال التصوير الفوتوغرافي، أو السينمائي، أو المعادن، أو الزجاج، أو غيرها. كذلك فإن بعض هذه المجالات قد تكون التقنية الحرفية أو المهارة الإدائية النابعة من القدرة على التعلم وليس الموهبة أو القدرة على الابتكار هي الأساس، مثال ذلك التصوير الفوتوغرافي والمعادن والزجاج والمنسوجات إلى حد ما، بينما قد يكون الأمر غير ذلك، وهو بالفعل غير ذلك، في مجال مثل التصوير الزيتي والرسم والنحت، نوجز ما سبق فنقول بأن ثمة دراسات هامة دون شك في المجال لكنها وجهت اهتمامها إلى القدرات الإبداعية وسمات المبدعين، وليس إلى عملية الإبداع بنشاطاتها المختلفة. بالطبع ثمة تفاعل واعتماد متبادلين بين المجالين لا يمكن أن ننكرهما، لكن هذه الدراسات اعتمدت في أغلبها على طلاب يدرسون الفن، وليس على فنانين حقيقيين يبدعون وينجزون ويثبتون تميزهم، كما أنها اهتمت بالإمكانية الإبداعية (الاستعداد) وليس التحقق الإبداعي (النشاط والإنتاج) ومن ثم فقد كان من الضروري القيام بالدراسة الحالية التي تحاول أن توجه اهتمامها بشكل خاص لعملية الإبداع بصفة خاصة ولفنانين يبدعون في فن التصوير بشكل خاص. كيف تنمو هذه العملية وترتقي وتتطور، وكيف تتفاعل مكوناتها ومصاحبات هذه المكونات ؟ ما هي ميسراتها ومعوقاتها ومساراتها الكبيرة والصغيرة؟ تلك وغيرها أسئلة تحاول أن تجيب عليها الدراسة الحالية.

و-ونود أن نقرر ابتداء أننا لا نهتم بدراسة الأسس النفسية لعملية الإبداع في فن التصوير من منطلق اعتبار المصور هو سيد البشر وجميع المخلوقات والأشياء واعتبار فن التصوير بتفوق على فن الشعر وفن الموسيقى كما كان ليوناردو دافنشي يؤكد على ذلك[49]. ولا نهتم بذلك أيضا من منطلق اعتباره الفن الكامل الذي يسمو على كل الفنون كما أشار إلى ذلك جو جمان 50(P. Guigan)، بل ولا حتى من منطلق اعتبار هذا الفن تسجيلا

مرئيا لنمو الروح الإنسانية كما حاول مايرز، وريد، وليجيه وغيوهم أن يثبتوا [51]. إن المبررات الأساسية للقيام بهذا البحث تتلخص في خلو المجال من دراسة شاملة ومتعمقة للأسس النفسية لعمليات الإبداع في فن التصوير تكون قد أجريت على مبدعين حقيقيين لا على نوا تجهم الإبداعية أو كتاباتهم الاستيطانية، كما أن هناك مبررا آخر يدفعنا للقيام بهذه الدراسة، وهو ضرورة الاهتمام بعمليات الإبداع التي تتم من خلال الصور، خيالية كانت أو إدراكية، من أجل إحداث تكامل في الإطار العام لدراسات الإبداع إذا ما ربطنا بينها وبين العمليات الإبداعية التي تجعل من اللغة ورموزها مادتها الأساسية. وكعلماء نفس. يقول جر أنجو G.W. Granger فإننا يجب أن نهتم بدراسة الفن في علاقته بغيره من النشاطات الإنسانية، حيث أن الفن يعد من الملامح الواضحة للثقافات الإنسانية، كما أنه من المفترض أن له جذورا عميقة في الخصائص الأساسية للجهاز العصبي للإنسان [52]. ومن المؤكد أنه لو لم تكن الأعمال الفنية تشبع بعض الحاجات الإنسانية لما وجدت هذه. الأعمال على الإطلاق[53].

بناء على كل ما سبق تحددت أهداف الدراسة الحالية في محاولة الإجابة على مجموعة من التساؤلات التي تفرض نفسها والتي نجملها باختصار فيما يلي:-

1- كيف تتم عملية الإبداع في فن التصوير، وما هي العمليات النفسية المسؤولة عنها والمساهمة فيها؟ ما هو دور القدرة على الحساسية البصرية وعمليات التمييز البصري والذاكرة البصرية وعمليات التحليل والتركيب البصريين؟ وأيضا ما هو دور الخيال الذي أكد العديد من الباحثين والفنانين أمثال أرنهيم R. Arnheim وريد H. Read، وسيشور C. E. Seashore وريتشاردسون A. Richardson. و وبارون F. Barron وماتيس، وبيكاسو، ودالي، وكوكوشكا Kokosckka أهميته الكبيرة [54].

2- ما هي العمليات والعوامل الاجتماعية المسؤولة عن عملية الإبداع في فن التصوير؟ ما هي العمليات أو العوامل التي تجعل حدوث هذه العملية أمرا ميسورا؟ وما هي العمليات أو العوامل التي تجعل ظهورها أمرا صعبا أو عسيرا؟ وما هي الأشكال المختلفة التي تأخذها العمليات النفسية الإبداعية تحت مختلف الظروف ؟.

3- كيف يستخدم المصور قوانين الضوء والظل والاختلافات في شدة أو كثافة نوعية الألوان، وفي الخطوط والأشكال والأنسجة والتكوينات والمساحات والفراغات وغير ذلك من المكونات؟ وكيف يقوم بعمليات التصميم أو التكوين والتي تكون مسؤولة عن بلورة أفكاره واحساساته بصورة معينة؟

4- هل يحاول المصور فعلا تحاشي وتجاوز بل والتخلص من تلك الارتباطات المكتسبة التي تكونها الخبرة لدى الإنسان بين الأشياء والألوان الخاصة بها كما كان كلود مونيه G. Monet يقول بذلك [55] أم أن ذلك كان مرتبطا بوجهة نظره فقط كفنان تأثيري أو انطباعي ينظر للون نظرة معينة.

5- هل استجابة المصور للألوان وغيرها من مكونات هذا الفن وأيضا استجابته للعوامل الداخلية والخارجية المرتبطة بعمليات إبداعه هي استجابات حدسية أو لا شعورية كما أشار إلى ذلك بعض الباحثين وبعض المصورين أمثال فرويد S. Freud وريد، وبرجسون، وكروتشة B. Croce، ونبوتي E. Newton 3, شوارز Schwarz, وماكس ارنست Ernest.، وكجاكسون بولوك J. Pollock, وبول كلي P. Klee وغيرهم سواء من أتباع مدرسة التحليل النفسي أو من أنصار ومعتنقي مدرسة أو مذهب السريالية في الفن. وبين المدرستين صلات وروابط عميقة خاصة في تأكيدها على الدور الحاسم للاشعور الفردي، أو الجمعي في السلوك الإنساني وإلا بداع الفني (وسنوضح ذلك باختصار في الفصل الثاني من هذا الكتاب)؟ هل الأمر كذلك، حدسي ولا شعوري ؟ أم أنه كما يقول فان جوخ يتم من خلال النية الصادقة والإرادة القوية والإحساس بالصدق وليس بطريق الصدفة؟ [56] فالفن هو نوع من العمل الشاق وليس شكلا من أشكال الاستغراق في الذات.

6- باعتبار الأصالة Originality هي الخاصية الأساسية التي يحاول الفنانون المعاصرون جاهدين أن يصلوا إليها باعتبارها أمرا يمكن أن نكشف عنه بطريقة واضحة في فن التصوير. ما هي الخطوات والعمليات أو النشاطات التي يقوم بها المصور حتى يصل إلى أعلى مستويات الأصالة؟ وما هي معايير هذه الأصالة؟ وكيف تكون في خدمة الآخرين؟

7- كيف يقوم المصور بعمليات التركيز التي أكد بيكاسو على أهميتها الكبيرة [57] والتي قال لورنس E. H. Lawrence عنها إنها تكون مكثفة وتتقدم

شيئا فشيئا حتى تكتمل اللوحة؟[58] ما هو دور تركيز الانتباه البصري المكثف على العالم وعلى اللوحة؟ ما هو دور التركيز الذهني، أو حالة الاستغراق إبان غياب اللوحة وأثناء حضورها؟ ما هي علاقة هذه العمليات بالعمليات السيكولوجية الأخرى المتعلقة بالدوافع الإبداعية وعمليات التقويم والتعديل وغيرها؟ وما هو دور ذلك كله في إحداث الاكتشافات والإبداعات البصرية في مجال التصوير؟

8- ما هي طبيعة العلاقة بين الكل والجزء في فن التصوير كنشاط إبداعي ؟ تلك العلاقة التفاعلية التي أكدت البحوث السيكولوجية الهامة التي أجريت. إنها تتقدم من الكل إلى الجزء أي تأتي الفكرة الكلية أولا ثم تكتمل التفاصيل بعد ذلك [59].

9- الأهداف السابقة التي نطمح من وراء إجراء هذه الدراسة إلى الإجابة عليها ليست أهدافا نظرية صرفة بل هي متضمنة بالضرورة أهدافا وفوائد تطبيقية، فدراسة الأسس النفسية للعملية الإبداعية في فن التصوير تساعد في تزويدنا بفهم وتقدير لسلوك المبدع قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية، وكما يذكر أنطوني توني A. Toney-وهو مصور ومعلم لفن لتصوير إن الوعي بأشكال وأنماط الوقائع والعمليات الضرورية للإبداع من الممكن أن يساعد الفنانين وطلاب الفنون على أن يكونوا أكثر ثقة وصبرا وطموحا أثناء عملهم، إنه يعلم الطالب أن يكون متفهما [60] و متصورا للعمل كي يعمل شيئا فشيئا مع الكثير من الصبر والطموح. كما أن دراسة طبيعة العملية الإبداعية في فن التصوير يمكن أن تزودنا بفوائد كبيرة في مجال توجيه وتربية الأطفال والناشئين في المدارس والمؤسسات التعليمية، وخاصة خارج نطاق كليات الفنون حيث لا تتاح الفرصة الكافية لتنمية التذوق الفني والخيال البصري لدى الأطفال والطلاب. وهذا يمكن تحقيقه من خلال تدريبهم على التمييز والفهم والنقد الواعي للأعمال الفنية المختلفة مما يعود بالفائدة عليهم وعلى مجتمعهم. وفهم الطرق والأساليب التي يقوم عن طريقها المصور بتنمية خياله البصري هو الخطوة الأولى في هذا الطريق. وبالإضافة إلى ما سبق فإن دراسة النشاطات الإبداعية في مثل هذا المجال يمكن أن تمثل جانبا هاما من دراسة العمليات العقلية والمزاجية والدافعية والاجتماعية في علم النفس التي توجه لخدمة الأسوياء، وأيضا التي توجه

لخدمة المرضى. فدراسة العمليات الخاصة بالذاكرة البصرية والخيال البصري وعمليات التمييز والتحليل والتراكيب البصرية والذاكرة اللونية. «أي الذاكرة الخاصة بالألوان» وعمليات الإحساس والإدراك المختلفة وعمليات الاتصال أو التخاطب التي يقوم بها المصور، كلها يمكن أن تكون لها فائدتها في فهم وتطوير السلوك الإنساني.

خاتمة:

إن العملية الإبداعية هي عملية خاصة بالتغير الإيجابي والارتقاء الإبتكاري والتطور الفعال من أجل تنظيم الحياة الذاتية والاجتماعية.

والمصور المبدع كما يقول المفكر الإسباني اورتيجا جاست O. Y. Gasset «يحاول أن يبحث عما يوجد خلف السطح الظاهري للأشياء وذلك من أجل تكوين أشكال جديدة. فالفن ليس نسخا للأشياء ولكنه إبداع لها» [61]

والفنان المبدع يفتح عيوننا على عالم الضوء واللون، ويكشفه لنا بطريقة يمكن أن تكون جديدة وحيوية[62]

إن الدافعية الإبداعية هي التي أثارت العديد من المصورين المعاصرين المبدعين، لقد قصدوا-كما يقول جيبسون-ليس فقط إلى تربية إدراكنا البصري للعالم، ولكن أيضا إلى أن يزودونا بنوع مختلف من الإدراك، ويجعلونا نهجر النمط الأول القديم، إن اللوحة تقوم بتربية انتباهنا وتعلمنا كيف ننظر. إنها تشير إلى ما هو هام، وتكشف عن المعاني التي كانت خافية وغير واضحة من قبل. [63]

والفن كما يقول ناعوم جابو N. Gabo سوف يبقى دائما واحدا من أهم وسائل التعبير عن الخبرة الإنسانية ولذلك لا يمكن أبدا الاستغناء عنه»[64]

والخلاصة هي أن موضوع الأسس النفسية للعملية الإبداعية في فن التصوير موضوع جدير بالبحث والدراسة وكان من الأنسب للباحثين النظر إليه نظرة متكاملة واضعين في اعتبارهم كل المكونات (العمليات)، والمؤثرات والأبعاد الهامة في هذه العملية الكبيرة بدلا من النظار إليها على أنها أساسا مجرد عملية تذوق، أو عملية إدراك، أو مجرد حدوث تلقائية ولا شعورية. إن العمل الفني كما يؤكد أرنهيم (ينمو وينفذ في نفس الوقت، إنه يعتمد على القوى المنظمة لمخ الفنان وكفاءة أدواته «العينين واليدين» ومثله

مثل أعمال الإنسان الناضجة فإن العمل الفني أعقد كثيرا مما يمكن أن يدركه العقل، أو تقوم به العينان واليدان في عملية واحدة). [65]. والدراسة الحالية هي محاولة كشف بعض هذا التعقيد من خلال محاولة اكتشاف العمليات الإبداعية المشتركة في العملية الكبيرة-من أجل الوصول إلى نسق أكثر شمولا وأكثر قابلية للفهم-تكون له بعض الفائدة في محاولات الإنسان المتتابعة والدءوبة لفهم سلوكه والسيطرة على واقعه.

2 النظريات المفسرة

مقدمة:

سنقوم بالتركيز في هذا الفصل على المحاولات التفسيرية أو النظريات التي قدمت لتفسير عملية الإبداع في فن التصوير، وسنوجه اهتمامنا بصفة خاصة لنوعين من النظريات أولهما نظرية التحليل النفسي فنعرض لوجهة نظر فرويد ويونج وأهر نز فايج، ثم نعرض لنظرية الجشطلت ومحاولاتها تفسير النشاط الفني مع التركيز على دراسة أرنهيم على لوحة الجيرنيكا لبيكاسو، وسوف نهتم بقدر الإمكان لأن يكون عرضنا تحليليا، تفقديا مع التركيز على المميزات وجوانب القصور الذي تتسم به كل محاولة تفسيرية، وسوف نقوم بعد ذلك بالحديث عن النظريات السيكولوجية الأخرى التي حاولت تفسير الإبداع، مثل النظرية العاملة والنظرية الدافعية، أو المذهب الإنساني وكذلك النظرية الترابطية أو الإرتباطية كما قد يسميها بعض الباحثين، وتحدث أيضا عن النظرية المعرفية وبعض المناحي التي ركزت على خطوات سلوك حل المشكلات ثم نختتم الفصل بالعرض لبعض المحاولات التفسيرية التي قدمها بعض الفنانين المعاصرين مثل بيكاسو وما تيس وفان جوخ وبول

كل وغيرهم، ودلك من أجل جعل الصورة أكثر تكاملا، وأكثر قابلية للفهم والاستيعاب.

أولا: نظرية التحليل النفسي

مقدمة:

كان لتأكيد نظرية التحليل النفسي دلالة الأحلام والهلاوس وكذلك التكتيك العلاجي للتحليل النفسي المسمى بالتداعي الحر، والذي يقترح استخدام التداعي بين الأفكار والكلمات، ويستحث أحلام اليقظة باعتبارها وسيلة للخلق الفني وسببا مباشرا في ظهور المدرسة السريالية في الفن، تلك التي بدأها أولا الشاعر اندريه بريتون A. Breton ـ متعاونا مع تزار.T Tizara زعيم الحركة الدادية، لكن شيوع العبثية في الدادية جعل بريتون ينفصل عنها. وتجمعت بعد ذلك حركة سريالية خاصة بالفن أقطابها هم سلفادور دالي وجوان ميرو. ,J. Miro ودلفوا P. Delvaux وماكس ارنست، مارك شاجاك M. Chagal وغيرهم ممن أكدوا على أهمية تقليد خبرة الحلم أثناء العمل الفني من خلال الاعتماد على منهج التداعي الحر، أو الطليق للصور والأفكار، ومن أجل هذا فإن حديثنا عن نظرية التحليل النفسي في الفن هو أمر له ما يبرره لما كان لها من تأثير واسع بعد ذلك على الفنانين أنفسهم، أيا كانت طبيعة هذا التأثير.

١-تفسير فرويد للإبداع:

رأى فرويد في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع إما بالعوائق الخارجية وإما بالمثبطات الأخلاقية، الفن إذن هو نوع من الحفاظ على الحياة، والفنان هو أساسا إنسان يبتعد عن الواقع لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن إشباع غرائزه التي تتطلب الإشباع، وهو يسمح لرغباته الشبقية الطموحة بأن تلعب دورا أكبر في عمليات التخيل، وهو يجد طريقه ثانية إلى الواقع في هذا العالم التخيلي بأن يستفيد من بعض المواهب الخاصة لديه في تعديل تخيلاته إلى حقائق من نوع جديد يتم تقويمها بواسطة الآخرين على أنها انعكاسات ثرية للواقع. وهكذا فإن الفنان بطريقة ما يصبح هو البطل، الملك، المبدع، أو المحبوب

الذي يرغب في أن يكونه دون أن يتبع ذلك المسار الطويل الشاق الخاص بأحداث تغييرات كبيرة في الواقع الخارجي [1]. والفنان المبدع في رأي فرويد هو إنسان محبط في الواقع لأنه يريد الثروة والقوة والشرف وحب النساء، لكن تنقصه الوسائل للوصول إلى هذه الإشاعات. ومن ثم فهو يلجأ إلى التسامي بهذه الرغبات وتحقيقها خياليا[2]. وهكذا فإن الفن لدى فرويد هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذي يحيط الرغبات، وعالم الخيال الذي يحققها، إن عالم الخيال قد نظر إليه فرويد على أنه مستودع تم تكوينه أثناء عملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع. ومن أجل القيام بعمليات تعويض بديلة عن عمليات الكف للغرائز في الواقع. والفنان كالعصابي ينسحب من الواقع غير المشبع إلى عالمه الخيالي، ولكنه على عكس العصابي يعرف كيف يسلك طريقه راجعا من عالم الخيال، واكثر من ذلك، وأن يثبت أقدامه في الواقع. فإبداعاته-أي أعماله الفنية- هي الإشاعات الخيالية للرغبات اللاشعورية، ومثلها كالأحلام تكون على هيئة تسوية أو حل وسط حيث أنها تجبر على تجنب أي صراع مباشر مع قوي الكبت، ولكنها تختلف عن النواتج غير الاجتماعية والنرجسية الخاصة بالأحلام في أنها توجه من أجل استثارة اهتمام وتعاطف الآخرين، كما أنها تكون قادرة على إثارة وإشباع نفس الاندفاعات الغريزية لديهم. ولكن الأمر المثير للاهتمام، رغم كل ما سبق، هو أن فرويد يقرر في أكثر من موضع ودون تحفظ أن تفسير طبيعة الموهبة الفنية يخرج عن طوق نظريته، أو أن نظرية التحليل النفسي ينبغي أن تسلم بالهزيمة أمام مشكلة الفنان [3] لكن هذا الاعتراف بالفشل لا ينفي أن فرويد وغيره من المحللين النفسيين قد اهتموا بمشكلة الإبداع الفني بدءا من إشارات فرويد غير المتوقعة في كتاب «تفسير الأحلام» عن فن التصوير[4] إلى دراسات عن ليوناردو دافنشي، واد جار الآن بو وغيرهم، وكذلك دراسات يونج C. G. Jung, و هانزساكس H. Sacks, واوتورانك O. Rank، واوتوفينيكل، وابريك فروم وغيرهم عن الفنان والإبداع الفني.

والآن فلنأخذ مثالا على استخدام أسلوب التحليل النفسي وتطبيقه في مجال الفن، وسنأخذ أقرب الأمثلة إلى موضوع بحثنا ألا وهو دراسة فرويد عن ليوناردو دافنشي، وسنعرض لهذه الدراسة باختصار حيث أنها لم تتعامل

مباشرة مع مشكلة الإبداع الفني بل اتجهت بطريقة متحيزة إلى الدوافع اللاشعورية وراء شخصية دافنشي بدءا من عمليات الكبت التي قام بها لا شعوره للغرائز البدائية التي شعر بها-كما يقول فرويد-في طفولته إلى عمليات التسامي التي قام بها بعد ذلك، والتي وجهته نحو البحث والمعرفة والإبداع الفني.

دراسة فرويد عن «ليوناردو دافنشي»

يقرر فرويد أن هدف الدراسة هو تفسير عوامل الكف في حياة «ليوناردو دافنشي» الجنسية وفي نشاطه الفني، و هو يقرر أن كتابه عن «ليوناردو دافنشي» لا يستطيع إطلاعنا على طبيعة الإبداع الفن، ويقول إن حديثه عن دافنشي في هذا المؤلف لا يتناوله إلا من ناحية الباثوجرافيا «ورغم اعتراف فرويد بضآلة الأدلة والمادة المتجمعتين لديه عن «ليوناردو دافنشي» فإنه يؤكد ضرورة وضعه قريبا من النمط العصابي الوسواس، كما أن عمليات الكف لديه هي أقرب ما تكون لعمليات فقدان الإرادة Abulia وهو يقرر بأنه «في حالة دافنشي علينا أن نتمسك برأينا في أن حادثة ولادته غير الشرعية والرقة الشديدة التي كانت أمه تعامله بها كانت لهما آثارهما الحاسمة في تكوين شخصيته ومستقبله بعد ذلك. حيث أن الكبت الجنسي الذي حدث بعد هذه الفترة من طفولته جعل يتسامى بطاقته الجنسية لتتحول إلى توق وولع بالمعرفة مما ساعد على ترسيخ كسله الجنسي (تثبيته) طوال حياته بعد ذلك، ويعترف فرويد بوجود خاصتين مميزتين لدا فنشي هما:

1- نزعته الخاصة نحو كبت غرائزه.

2- قدرته الفائقة على التسامي بغرائزه البدائية أو الفطرية.

ويعترف فرويد بالفشل الذي لاقته المحاولات التحليلية النفسية حين حاولت تفسير هاتين الخاصتين. وهكذا افترض فرويد حدوث الكبت وحدوث التسامي، ولم يفسر كيفية حدوثهما أو المسارات التي سلكتها تلك العمليات، ولم يوضح كذلك لماذا يسلك أحد الأفراد الذين يقومون بعملية الكبت لغرائزهم طريق الفن بينما يصاب فرد آخر بالمرض النفسي، ويحاول فرويد أن يدور حول هذه المشكلة التي اعترف بعجز التحليل النفسي عن تفسيرها

فيقول «لقد منحت الطبيعة الفنان بسخاء القدرة على التعبير عن أدق أسرار دوافعه واندفاعا ته العقلية التي هي خافية حتى عنه شخصيا (لاشعورية)، وذلك من خلال الأعمال التي يبدعها. ولهذه الأعمال تأثيراتها القوية على الآخرين الذين يعدون غرباء بالنسبة للفنان، والذين يكونون هم أنفسهم غير واعين بمصدر انفعالاتهم، فهل يمكن أن نجد في حياة دافنشي وأعماله ما يؤيد قوة هذه الذكرى أثناء طفولته؟ بالطبع نستطيع توقيع هذا، ولكن إذا وضعنا في الاعتبار التحولات العميقة التي يمر من خلالها انطباع ما في حياة الفنان قبل أن يقوم بإسهامه في العمل الفني فإن المرء يجب أن يحتفظ بحذر وتواضع شديدين، ويجعل تأكده في أضيق الحدود خاصة في حالة مثل حالة دافنشي [7]، ورغم اعتراف فرويد بقلة المعلومات المتوفرة لديه، والتي تكونت أساسا مما كتبه دافنشي نفسه، أو بعض ما كتب عنه، وكذلك بعض ما أنتجه من لوحات فنية. ورغم اعتراف فرويد أيضا بعجز التحليل النفسي إزاء مشكلة الإبداع الفني، ورغم اعترافه بضرورة الحذر عند التعامل مع شخصية فنان مثل دافنشي فإنه يبني تحليله الكامل لشخصيته والذي انتهى من خلاله إلى وصفه بالجنسية المثلية والعجز الجنسي وفقدان الإرادة والعصبية الو سواسية وتحويله لغرائزه المكبوتة نحو الأم (غريزة شبقية)، أو نحو الأب باعتباره رمزا للسلطة (غريزة عدوانية)، وقيامه بالتسامي بهذه الغرائز إلى نهم غريزي للعلم والمعرفة، ويبني فرويد كل ذلك على أساس قصة عابرة ذكرها دافنشي حين كان يكتب مقالا عن هروب أو طيران النسور. فقد توقف فجأة ليتذكر حادثة جرت له في سنوات طفولته المبكرة الأولى وقال عنها: «يبدو أنه قد قدر علي أن اهتم بالنسور، لأنني أتذكر واحدة من ذكرياتي المبكرة جدا، فبينما كنت في مهدي هبط نسر علي وفتح فمي بذيله ثم لطمني به عدة مرات على شفتي[8]. ورغم تشكك فرويد الواضح في قدرة طفل صغير على تذكر مثل هذه القصة فإنه يذكر في أحد الهوامش أنه ربما روتها له أمه بعد ذلك، ومن ثم فقد قام بتحويلها إلى جزء من خبرته الذاتية. وقد حاول فرويد بعد ذلك أن يفسر هذا الحلم من خلال إطاره المعروف والخاص بالبحث عن الرموز الجنسية لمكونات الأحلام، بل وحاول أن يؤكد على رمز النسر الجنسي باعتباره رمزا للأمومة لدى قدماء المصريين ويقول إن دافنشي

قد عرف ذلك من خلال سعة اطلاعه وقراءته في كافة الآداب والعلوم. هذا رغم ما ثبت بعد ذلك من أنه استند على ترجمة خاطئة لكلمة Nibbio الإيطالية على أنها نسر Vulture في حين أنها تعني حدأة Kite وقد ظلل هذا الخطأ في الترجمة فرويد إلى حد كبير ومن ثم فإن الكثير من تفسيراته المبنية على أساس هذه الترجمة يجب أن ترفض أو تعدل [9].

وقد وجه فاريل انتقادات شديدة إلى فرويد ودراسته هذه، بل وصفها بأنها رواية أدبية وليست عملا علميا، ووصف تفسيراته بعدم الكفاءة بل وبالسطحية. ونحن نجمل هذه الانتقادات التي وجهها فاريل B. Farrell في مقدمته لترجمة ألان تايسون A. Tyson لهذا الكتاب إلى الإنجليزية فيما يلي:-

1- هناك أدلة كثيرة على أن دافنشي تربى منذ فترة مبكرة مع زوجة أبيه، وبذلك فإن كل ما قاله فرويد عن العلاقة الحميمة التي نشأت بينه وبين أمه في السنوات المبكرة من حياته هي من قبيل التخمينات والفروض غير الدقيقة، هذا بالإضافة إلى الأخطاء الواردة في الترجمة الألمانية عن الإيطالية لكتابات دافنشي والتي أدت إلى أخطاء كبيرة في تفسيرات فرويد.

2- أشار فرويد إلى اعتبار دافنشي شخصا عصابيا مصابا بالوسواس القهري، لكنه لم يوضح كيف نشأت أعراض هذا الوسواس، وأكثر من ذلك فليس من الواضح مدى أهمية أو ضآلة الدور الذي يمكن أن تفسره هذه الو سواسية المزعومة في سلوك دافنشي، والتي بناها فرويد على أساس ضعيف يتمثل في تكراره بعض الكلمات في مذكراته كتلك الخاصة بوفاة أبيه، أو كتاباته عن أثمان الأشياء الخاصة بجنازة كاترينا أو مصروفات تلاميذه.

3- حاول فرويد أن يفسر اهتمام دافنشي بالطيران باعتباره تعبيرا عن رغبته اللاشعورية في الفعل الجنسي، ولو افترضنا أن نظرية فرويد الكلية عن الجنس هي نظرية صحيحة فإن تفسير فرويد لاهتمام دافنشي بعملية الطيران وما يتعلق بها من أمور ليس كافيا أو مقنعا، لأن كل ما زعمه فرويد هو أن هذا الاهتمام له جذوره في حياة دافنشي الجنسية المبكرة (أي أنه تعبير تم إبداله عن الدافع الجنسي المكبوت ولرغبته اللاشعورية في الفعل الجنسي). ولم يوضح فرويد كيف تطور هذا الاهتمام خارجا من رغبته

اللاشعورية ولماذا حدث إبدال لدافع الجنس المكبوت إلى اهتمام بالطيران وليس شيئا آخر مادام كبت الدافع الجنسي هو أمر عام بالنسبة لنا جميعا وفقا لتصور فرويد؟ ومن الواضح أن فرويد لم يقل شيئا ليفسر هذا. وحيث أن معلوماتنا حول الظروف الخاصة المتعلقة بارتقاء دافنشي هي معلومات ضئيلة إلى حد كبير. وحيث أن تفسيرات فرويد يمكن أن تنهض دائما في مقابلها تفسيرات أخرى أقوى منها فإن قصة الطيران والطائر يمكن أن تكون مرتبطة لدى دافنشي-كما يقول فاريل-بما كان شائعا في عصره من ارتباط الطيران بالعظمة، وبأن يكون المرء عظيما. وقد كان دافنشي أقرب الناس إلى الشعور بذلك.

4- اهتم فرويد بمظاهر النقص في بعض أعمال دافنشي، ولم يهتم بمظاهر الاكتمال الواضحة فيها وفي أعمال أخرى له. والقصة التي قدمها فرويد تغطي القليل من الكثير الخاص بشكل ومحتوى أعمال دافنشي الفنية. لقد اهتم فرويد بابتسامة الموناليزا لكنه لم يهتم بكيفية جلوسها وكيفية وضعها ليديها في مقابل خلفية من الصخور، ولم يتحدث فرويد عن الشكل الهرمي «للوحة القديسة آن»، أو التوازن الخاص للأشكال الموجودة بها، ولم يهتم فرويد بأعمال دافنشي التي رسم فيها الحيوانات والنباتات والزهور ومقالاته عن العمارة والنحت وغير ذلك من الأعمال الفنية المكتملة. إن هناك الكثير من الثغرات وعمليات الحذف والتشويه في قصة فرويد التي حاول أن يجعلها متماسكة. إن التعسف الواضح الذي يجعل «الباحث يقصد نحو شيء يعرفه من قبل معرفة تامة هو الذي يحملنا على القول بأن منهج فرويد في هذا البحث لم يكن منهجا تجريبيا موجها بالمعنى الدقيق. لم يكن منهج الفروض التي تغذيها التجربة أو تدحضها، بل كان منهجا تبريرا بحيث نستطيع القول إن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور على وثائق أخرى لو انه لم يجد هذه الوثائق التي درسها بل ولم يكن ليعجز عن التأدي منها إلى نفس النتائج التي تؤدي إليها في بحثه الحاضر»[10].

والخلاصة هي أن هذه الدراسة التي قام بها فرويد على ليوناردو دافنشي هي أقرب ما تكون إلى الأعمال الروائية التي شجعه خياله الخصب على نسج خيوطها.

إنها ليست عملا علميا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة لأن التعسف والتحيز

والقفز إلى النتائج من مقدمات بسيطة أو هامشية هي أمور واضحة في كل خطوة قام بها فرويد وفي كل تفسير قدمه.

2- تفسير يونج:

ميز يونج بين نوعين من للاشعور: للاشعور الفردي الذي يضم كل مكتسبات الفرد خلال خبرة الحياة، من الأفكار والمشاعر التي يتم نسيانها أو كبتها أو إدراكها بطريقة قبل شعورية ,Subconscious ثم للاشعور الجمعي- ,Col lective unconscious والذي لا يبدأ أثناء حياة الفرد فقط قبل ذلك بفترات طويلة، وتتم وراثة محتوياته التي تشتمل على الأساطير والأفكار الدينية والدوافع والصور الخيالية، والتي يمكن أن يتجدد ظهورها عبر الأجيال، وتترك أثارها على شكل ومحتوى الذهن الإنساني [11]. و قد اعتبر يونج للاشعور الجمعي هو القاعدة الأساسية لنفس الإنسان وشخصيته، واستخدم مفهوم النماذج الأولية Archetypes (أو البدائية أو الأساسية) ليشير إلى نوع الصور التي يستخدمها للاشعور الجمعي بطريقة متكررة، والتي تكون محملة بالعواطف القوية وتظهر خلال الأساطير والرموز الدينية والاجتماعية [12].

وقد قال يونج بأن «سبب الإبداع الفني الممتاز هو تقليل للاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الشاعر ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد. وقال يونج أيضا بأن «الفنان الأصيل يطلع على مادة للاشعور الجمعي بالحدس ولا يلبث أن يسقطها في رموز، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى» [13] وقد اعتبر يونج الرموز والأحلام مادة ثرية لدراسة الفن الإنساني لأنها المادة التي تتجسد فيها الأنماط الأولية للاشعور الجمعي في أبلغ صورها، والأحلام وفقا ليونج هي تلك التخيلات المفككة، المراوغة، غير الجديرة بالثقة، المبهجة والمتقلبة، والحلم يعبر عن شيء خاص يحاول اللاوعي أن يقوله، وأبعاد الحلم في الزمان والمكان مختلطة جدا، ولفهمه ينبغي علينا أن نتفحصه من كل مظهر تماما، مثلما قد نأخذ شيئا ونقلبه مرارا وتكرارا حتى نكون على معرفة بكل تفصيل من شكله، ولقصص الأحلام تركيباتها

الخاصة المختلفة عن قصص الوعي، فصور الأحلام تبدو متعارضة ومضحكة، تحتشد في رأس النائم والحس العادي بالزمن مفقود، والأشياء المألوفة قد تتخذ مظهرا آسرا أو مهددا. ويميل العقل اللاوعي إلى ترتيب مادته في الحلم بشكل مختلف جدا عن الشكل المنظم الذي نستطيع أن نفرضه على أفكارنا في حياة اليقظة، وتكون الصور المنتجة في الأحلام شديدة الحيوية ومثيرة أكثر بكثير من المفاهيم والخبرات التي تماثلها في اليقظة. و صور الحلم هي صور رمزية لا تصرح بالواقع بطريقة مباشرة، بل تعبر عن القصد منه بشكل غير مباشر بواسطة المجاز، والحلم مشحون بالطاقة الانفعالية ورمزيته تملك من الطاقة النفسية ما يجعلنا ننتبه إليها بشدة. ووظيفة الأحلام العامة عند يونج هي إعادة اتزانها السيكولوجي عن طريق إنتاج مادة حلم تعيد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسي الكلي، وهو يربط ذلك بسلوك الحالمين في الحياة. فالذين يملكون أفكارا غير واقعية، أو اعتقادات عالية جدا خاصة بأنفسهم، أو يصنعون خططا تتسم بالمبالغة، ولا تتناسب مع كفاءاتهم يحلمون بالطيران. إن الحلم يعوضهم عن نقائص شخصياتهم، وفقر واقعهم، والحصار المضروب حول حريتهم في الحركة والحياة. وللأحلام عند يونج دور النبوءة والإخبار بالمستقبل، فهي ليست حارسة للنوم ومحققة لرغبات أحبطت في الواقع حلا هي الحال لدى فرويد، إنها وسيلة لتحقيق التوازن ولاستشراف المستقبل ولإبداع الأعمال الفنية العظيمة التي سماها يونج بالأعمال الكشفية. وقد ميز يونج بين الإشارة والرمز على أساس أن الإشارة دائما أقل من المفهوم الذي تمثله في حين أن الرمز دائما أكثر من معناه الواضح والمباشر. والرموز عند يونج هي نواتج طبيعية وعضوية كالأحلام، والأحلام كالرموز تحدث بعضوية ولا تبتاع، وكل رمز عند يونج يحدث بعضوية ولا يبتدع، والأحلام هي المدخل الرئيس لكل معرفتنا عن الرمزية، ويقول يونج: من السهل أن نفهم لماذا ينزع الحالمون إلى إهمال، أو حتى إنكار رسالة أحلامهم. إن الوعي يقاوم طبيعيا كل شيء لا وعي ومجهول [14] لكن هذا الافتراض من يونج يتجاهل أن مسيرة الإنسان الطويلة عبر تاريخه وتطوره هي بحث دائم واستكشاف مستمر للمجهول والبعيد وإلا ظل الإنسان في غياهب الظلام السحيقة التي استقى منها يونج معظم مادته. ويلاحظ أن أغلب الأدلة التي

حاول يونج أن يثبت بها أفكاره كانت من خلال شواهد أنثروبولوجية مستقاة من مجتمعات بدائية، وكأن هذه كل المادة المتاحة. فماذا بشأن الإنسان الحديث والحضارات الحديثة؟ هل يتصف الإنسان الحديث بتلك الحالة التي سماها يونج «الميسونية» (أي الخوف العميق والخرافي من الحداثة)؟ والتي قال بأنها واضحة لدى الإنسان البدائي والإنسان الحديث من خلال إقامته لعوائق سيكولوجية ليصون بها نفسه من صدمة مواجهة شيء جديد. إن هذه القضية تبدو لدى يونج غير واضحة خاصة، إنه لا يفرق بشكل حاد بين تجنب الإنسان صدمة معرفة الداخل، وصدمة معرفة الخارج. وهل هناك بالفعل صدمة دائما عند محاولة المعرفة؟ وهل منعت هذه الصدمات الإنسان من معرفة الداخل أو الخارج؟ إن هذه القضية تبدو لدى يونج غير واضحة خاصة إذا نظرنا إليها من وجهة نظر أخرى خاصة بالسلوك الإبداعي الواضح لدى الإنسان في القرون الأخيرة بصفة خاصة وفي مجالات الفن والعلم والحياة عموما. هل لو كانت هذه «الميسونية» أو الخوف من الحداثة موجودة ومستأثرة بالإنسان هل كان يمكن أن يتقدم ويحرز كل هذه الإنجازات الهائلة الواضحة في كل مظاهر حياته؟ لا أعتقد. لكن الملاحظ بشكل واضح هنا هو استئثار المجهول باهتمام يونج وانتباهه. ودراساته كلها ليست محاولة لكشف هذا المجهول بل لتأكيده أيضا، وقد أضاف إلى اللاوعي الفردي عند فرويد اللاوعي الجمعي ومادته، الرموز الأصلية أو الأولية الموروثة عبر آلاف السنين والتي حاول من خلالها أن يقيم نسقا سيكولوجيا موازيا للنسق الذي أقامه دارون في مجال البيولوجيا. والأمر الذي يجدر بنا أن نذكره الآن هو أن يونج قد أكد على أن الجانب الإبداعي للحياة الذي نجد تعبيره الواضح في الفن يعوق كل المحاولات التي تحاول صياغته صياغة عقلية، فالنشاط الإبداعي في رأيه سوف يروغ دائما من محاولة الإنسان لفهمه. إنه يمكن فهمه فقط من خلال تجلياته أو مظاهره، كما أنه يمكن الشعور به بطريقة مبهمة أو غامضة. لكن عملية الوصول الكلي إليه غير ممكنة[15] أي أن يونج مثله مثل فرويد قد وصل في النهاية إلى ما سبق أن وصل إليه فرويد من الشعور بالعجز أمام مشكلة الإبداع الفني فلم يحاول تفسيرها، رغم تأكيده الكبير والتميز للطابع الإبداعي للحياة وللذات، ورغم تأكيده الكبير على أهمية الجوانب

الاجتماعية والمكونات الثقافية والحضارية التي أغفلها فرويد إلى حد ما، ورغم ما ظهر في كتاباته من اطلاع كبير ومعرفة عميقة بعالم الفن والأدب، إلا أن أحكامه التعسفية هذه تجعلنا نكتفي بهذا القدر من الحديث عنه وننتقل إلى الحديث عن باحث تحليلي نفسي آخر قام بتوجيه اهتمامه إلى جانب آخر من القضية وإن كنا سنرى أن تفسيراته للإبداع لم تختلف كثيرا عن تفسيرات فرويد أو يونج.

رأي اهرنز فايج وتفسيره للإبداع:

حاول اهر نز فايج A. Ehrenzweig أن يتحاشى الانتقادات الشديدة التي وجهت إلى فرويد باعتباره يركز على مضمون الأعمال الفنية ومحتواها، و ليس على شكلها الفني المتميز، فرغم أن تفسير فرويد للأحلام مكنه بعد ذلك من أن ينقل مجموعة التفسيرات الرمزية التي توصل إليها للأحلام إلى مجالات أخرى كالأساطير والأعمال الفنية فإن تفسيراته كانت تهتم فقط بمحتوى العمل الفني، وليس بشكله أو تركيبه الخاص. ويقول اهرنز فايج إنه إذا كانت رمزية العمل مشتقة من المستويات الحلمية العميقة للاشعور فإنه من المشروع أن نتوقع أن بناء العمل الفني (أي شكله) يجب أن يحمل طابع أو أثر العقل اللاشعوري بطريقة أكثر وضوحا من النكتة السطحية نسبيا [16].

وقد أكد اهرنز فايج على أهمية الدور الذي تلعبه التكوينات الفرعية للاشعور في الفن. فالعناصر الشكلية التلقائية في العمل الفني، والتي قد ينجم عنها انطباع بالفوضى والعشوائية، يكون لها مظهر خادع حيث إنها تشتمل على نظام خفي يتبع بعض الأنظمة الجمالية، ويحتاج إلى حساسية خاصة لكشفه. ولا يمكن فهمه من خلال الرؤية الحسية البصرية العادية. إن خطوط الفنان التلقائية المليئة بالخلط والفوضى تعد (في رأي اهرنز فايج) أكثر تمييزا للشخصية من الأشكال المتعمدة المقصودة كبيرة المساحة، وهي تسمح للخبير الفني بأن يحدد صاحب اللوحة بطريقة أكثر فائدة من دراسة تكويناته التي تبدو أكثر أهمية. ولعل اهرنز فايج هنا يستفيد من تفسيرات فرويد لفلتات اللسان وأخطاء الكتابة، ويطبقها على الأعمال الفنية باعتبارها-أي الخطوط التلقائية بالخلط والفوضى-أكثر دلالة من

الأشكال البارزة المقصودة لذاتها وذلك لأن هذه الخطوط العشوائية في رأيه أعمق تعبيرا عن مكونات اللاشعور، وهنا نلمح لديه أيضا خلطا واضحا بين العمل الفني ودوافع الفنان رغم تأكيده في البداية على أنه سيقوم بالتركيز على شكل العمل الفني وتكوينه. وبالإضافة إلى ما سبق فإن اهرنز فايج أكد على أهمية الرؤية قبل الشعورية، والتي تقع وراء عتبة الإحساس مباشرة واعتبرها نمطا من اللاشعور، وأكد على أنها ترتبط بأخيلة الأحلام وقال بأن لها دورا كبيرا في الإبداع الفني، كما أشار أيضا إلى أهمية الحدس اللاشعوري في الإبداع.

ومن المعروف عن اهرنز فايج أنه من أشهر المحللين النفسيين الذين انتقدوا نظرية الجشطلت، فقد أشار إلى أن تمييز الجشطلت بين الشكل والأرضية يتعلق بعملية الإدراك العادية، أما عملية الإدراك الفني فيحدث فيها انصهار كامل بين المكونين، حيث انهما يبرزان في تفاعل حميم. وإن تشكيل المناطق الداخلية والخارجية في اللوحة يمكن أن يتم بطريقة متأنية كما يحدث بالنسبة لتأليف أصوات الموسيقى البوليفونية (متعددة الأصوات)، لكن اهرنز فايج رغم ذلك يؤكد على أهمية كلية العمل الفني، فالمصور الرديء فقط هو الذي سيقوم بتقسيم لوحته إلى مناطق جوهرية وأخرى أقل أهمية. وما يجب على المحللين النفسيين الجماليين-في رأيه-هو ألا يسمحوا لأنفسهم بالتعامل مع نسيج أشكال الخلفية في أي عمل فني على أنه أقل أهمية من أنماط الشكل الأكثر بروزا الخاصة بالتكوين الشعوري الواعي، والخلاصة هي أن الفنان-في رأي اهرنز فايج-يجب أن يتكئ على قوى الرؤية اللاشعورية التي تكون متحررة من البؤرة الضيقة الحسية الشائعة العادية، ومن ثم يمكنه الإحاطة بالمجال البصري الكلي بكفاءة غير متحيزة.

إن تفسيرات اهرنز فايج هي فرويدية أساسا مع التركيز على الشكل الفني، وليس على مضمونه. ومن خلال الإشارات التي يحاول تأكيد وجهة نظره من خلالها لأعمال بيكاسو، وكاند نسكي، وبول كلي وغيرهم، وقد اعتبره هر برت ريد في أحد كتبه المنظر الممكن، والمتحدث المناسب عن النشاط الحديث في التصوير[17].

إن نظرية اهرنز فايج تقوم أساسا-كما يقول هوج في كتابه على الدمج بين الطريقة الاستيطانية والطريقة التحليلية النفسية، وقد اعتمد في

صياغتها على الحكايات والأدلة القصصية وتعليقات الفنانين والجوانب الكيفية للفراغ البصري، وهذه الشواهد تضيء موقفه لكنها تقدم إقناعا ضئيلا للقارئ المتشكك [18].

لقد كان اهرنز فايج يقول بأن تفسيرات الجشطلت هي تفسيرات السطح ونحن أحوج ما نكون إلى تفسيرات العمق. فهي قد تكون أكثر كفاءة في التفسير لكنه في النهاية فشل في أن يعطينا تفسيرات تتسم بالكفاءة من خلال اتجاهه (العميق) بينما كانت التفسيرات الجشطلتية (التي تركز على السطح في رأيه) أكثر إقناعا وفائدة في التعامل مع مشكلة الإدراك الفني والإبداع الفني.

تعقيب عام على الاتجاهات التحليلية النفسية:

انتقد ناجل سنة 1959 نظرية التحليل النفسي ليس بسبب تعاملها مع مفاهيم نظرية، ولكن بسبب عدم التحديد أو التعريف الإجرائي لطبيعة هذه المفاهيم أو للقوانين التي تربط بينها وبين السلوك، كما أن النظرية لا تؤدي إلى تنبؤات جديدة وهذا يرجع إلى أن اللغة التي صيغت بها النظرية هي لغة مجازية شعرية ذات نسيج مفتوح [19]، كما أن هناك انتقادات كثيرة توجه إلى النظرية من وجهة نظر اجتماعية أو أنثروبولوجية، أو من وجهة نظر منطقية خاصة فيما يتعلق بغموض وتناقض العديد من مفاهيمها. ويعزي سوء تفسير نظرية التحليل النفسي للمبدعات الفنية من ناحية إلى جنوحها إلى النظر إلى الأثر الفني كما لو كان فحسب من قبيل الألغاز التي لا يتيسر قط فهم معناها بطريق مباشر، كما يرجع من ناحية أخرى إلى إعادة النظر إلى الأعمال والرموز الفنية على أنها علامات مجردة جامدة تقليدية نجد شروحها في قاموس أو مرجع أو بالأخرى في كتاب الأحلام. وقد اتهم هاو زر A. Houser هذه النظرية بالرومانسية وقال بأن الطابع الرومانسي لمنهج التحليل النفسي في الفن يظهر في أوضح صورة له فيما يعزوه إلى الملكات اللاعقلية والحدسية من دور كبير في مضمار الإبداع الفني[20] و قال أيضا بأن كلا من التحليل النفسي والرومانسية يشتركان في النظر إلى اللاشعور بوصفه مصدرا لصورة من صور الحقيقة الواقعية.. . وأسلوب التداعي الحر يمثل نمطا آخر من أنماط الصوت الباطن الذي

نادت به الرومانسية.

لقد قامت الاتجاهات التحليلية النفسية بالتركيز على الجوانب الوجدانية والدافعية للظاهرة الفنية، لكن تركيزها كان أقل على الجوانب الإدراكية والمعرفية. وقد نظر فرويد إلى عمليات الإبداع الفني على أنها عمليات تمويه وإخفاء ومسارات فرعية للدوافع البيولوجية، وأي محاولة لتمثيل أو تأويل الوجود الإنساني تم النظر إليها على أنها موجهة لخدمة الدافع الجنسي، ولذلك فإنه يتم تحريفها بالضرورة. وقد أكد يونج على أهمية اللاشعور الجمعي والنماذج البدائية التي لولاها-في رأيه-لما تمكن «ملفيل» من إبداع رواية «موبي ديك»، التي اعتبرها عملا كشفيا وقال بأنها أعظم رواية في تاريخ الأدب الأمريكي(21)، كما أكد على أهمية الحدس والإسقاط وغيرهما من العمليات الغامضة التي تفتقد التحديد الإجرائي لمضمونها. لقد كان الاعتقاد في اللاشعور دائما-كما يشير أرنهيم-أمرا يتسم بالخطورة لأنه يخلط السطحي بالعميق. ولقد قامت الثقافات في مراحلها المتأخرة بتطوير شهية نحو البدائية وكي تشبعها فإنها تميل إلى أن ترى في الأعمال الفنية فجاجة الغرائز، أو الأنماط الأولية التي ترتدي الأثواب الزاهية للحضارة، وليس هناك من سبب للاعتقاد بأن مناطق العقل البعيدة عن الشعور تلجأ إلى مرفأ الحكمة العميق. إن الحكمة يمكن أن تنتج فقط عن الجهد الشاق لكل طبقات وقدرات العقل. إن الفن لا يمكن اختزاله إلى بساطة العقل البدائي غير المتطور لأن الفن الذي هو انعكاس للطبيعة الإنسانية وتطورها ليس أمرا بسيطا، والنموذج الأصيل للفن ليس حجرا خاصا بتمثال في الجزر الشرقية، ولكنه وحدة من العناصر والمكونات-التي يمكن أن نجدها في أعمال سيزان، وبيكاسو، وهنري مور. إن اللوحة ببساطة ليست تعبيرا عن البدائية(22).

الخلاصة:

إن النظريات التحليلية النفسية قد أخطأت طريقها حين نظرت إلى الفنان نظرة سلبية فاعتبرته شخصا مليئا بالاحباطات والعقد ومشاعر النقص التي يريد التخلص منها، كما خانها التوفيق حينما اعتبرت اللاشعور أو الحدس أو التسامي هو العامل الحاسم في الإبداع، ولم تهتم بالنظر إلى

المبدع نظرة إيجابية بناءة باعتباره يحاول أن يقدم الجديد والأصيل ليس لنفسه فقط بل وللمجتمع الإنساني عامة.

ثانيا: نظرية الجشطلت

مقدمة:

لم تكن نظرية الجشطلت مجرد نظرية سيكولوجية، بل كانت عبارة عن اتجاه أو منحنى كلي حول الأنساق والتنظيمات سواء كانت بيولوجية أو فيزيائية. ورغم أن تطبيقاتها الكبيرة في علم النفس كانت في مجال الإدراك حيث كانت أكثر إقناعا، فإن القليل من الوظائف السيكولوجية هو الذي لم يوضع في الاعتبار داخل إطار هذه النظرية. لقد جاءت نظرية الجشطلت بمثابة الاحتجاج أو الاعتراض الشديد ضد ما يسمى بالمنحى الذري، أو الجزئي لدى الترابطيين والشرطيين بعد ذلك، ذلك المنحى الذي يؤكد على الخصائص أو الوظائف الخاصة المنعزلة. وقد أكد أقطاب نظرية الجشطلت كوهلر W. Koher, وكوفكا K. Koffka, وفرتهيمر M. Wertheimer بأن الفرد يدرك الموقف ككل. فللكل مميزاته وخواصه التي ليست للأجزاء، ولا نستطيع أن ندرس خواص الكل من الجزء، كما لا يمكننا دراسة خواص الماء من مجرد دراسة خواص الأكسجين والأيدروجين اللذين يدخلان في تركيبه[23].

لقد ظهرت هذه المدرسة كتعبير عن موجة جديدة من الامتزاج بين فلسفة الطبيعة والرومانتيكية في ألمانيا، والتي بعثت بطريقة انفعالية قوية الشعور بالأسرار العظيمة للكائن الإنساني، والقوى الخلاقة للطبيعة في مقابل الآثار الضارة للعقلانية المفرطة في الصرامة التي حاولت تأكيد الانفصال بين العقل الإنساني والحياة الطبيعية. وقد كان التفكير الجشطلتي ذا علاقة وثيقة ببعض الشعراء والمفكرين في الماضي وأوضح مثال على ذلك هو جوته [24].

أما بعد ذلك وفي مجال التصوير فقد كان كاندنسكي هو أقرب الفنانين إلى النظرية [25]. و تؤكد هذه النظرية على أساسية مفهوم الاستبصار وهو كما يذكر كوفكا مؤكدا ليس قوة تخلق الحلول بطريقة سحرية، فالموقف يجبر الكائن على أن يتصرف بطرق معينة رغم أنه لا يمتلك الأدوات الخاصة بهذا النشاط مسبقا، ويتم ذلك من خلال عمليات التنظيم وإعادة التنظيم..

. وكل تنظيم له جوانبه المختلفة مثل الاستقرار، التصلب، التعقد، و درجة التشكل أو غيرها من الخصائص وينتج التنظيم عن التفاعل، وإعادة التفاعل بين الكائن والبيئة [26]. الاستبصار إذن هو تغير مفاجئ في إدراك الكائن لمشكلة ما، وهو عند الإنسان يشتمل على تنظيم أو توفيق للمعلومات بطريقة ذات معنى، أو هو تحقيق الفهم الكامل للأشياء[27]. و هو ليس دائما نشاطا فجائيا، بل يمكن أن يكون تدريجا، إنه عملية يدرك فيها الفرد العلاقات المختلفة التي بالموقف ويحاول تنظيمها وإعادة هذا التنظيم في وحدات جديدة تؤدي إلى تحقيق الهدف المطلوب[28].

وقد امتدت نظرية الجشطلت بمفاهيمها ومحاولاتها التفسيرية إلى مجالات عديدة من السلوك الإنساني كدراسة السلوك الاجتماعي، والتعلم، والنشاط الفني، وغير ذلك من المجالات، وقد تعرضت هذه النظرية لبعض إلا انتقادات بعد ذلك، فالدراسات السيكولوجية الحديثة للإدراك قامت بإلقاء الضوء على عملية إدراك الشكل دونما حاجة للجوء إلى المجالات الافتراضية الخاصة بالدوائر العصبية الكهربائية التي افترضها الجشطلتيون، كما وجه بيترمان. B Peterman، وناجل وغيرهما بعض الانتقادات إليها على أساس فلسفة العلم. وكان أغلب الانتقادات موجها إلى المحاولات التي قدمها علماء الجشطلت لتحديد طبيعة الجشطلت الحقيقي، وعن علاقة الكل بالأجزاء والشكل بالأرضية وغير ذلك من التصورات [29].

لكن على كل حال فإن الأمر الجدير بالذكر هو أنه من خلال نظرية الجشطلت جاء تعاطف قوي وفهم عميق للفنان، «فمن خلال تنظيم الحقائق الطبيعية وفقا لقوا نين الاتضاح Pragnanz والوحدة ,Unity و العزل ,Segregation والتوازن Balance وغيرها يمكن للفنان أن يكشف عن التناغم والنظام ويدين بميسمه التنافر والفوضى في كل شيء[30].

كما أننا نرى أن ما قدمته نظرية الجشطلت عن عمليات إدراك الشكل، وكيفية حدوث الاستبصار، وعلاقة الكل بالأجزاء ومفهوم السلوك البصري وغير ذلك من المفاهيم التفسيرية، وأيضا الدراسات الهامة في المجال لعملية الإبداع كدراسة ارنهيم على جبرنيكا بيكاسو، ودراسة فرتهيمر على إبداع ابنشتن [31] وغير ذلك من الدراسات هي أمور غاية في الأهمية لمن

يتصدى لدراسة عملية الإبداع بصفة عامة. لقد أكدت هذه النظرية فد بدايتها وخلال تطورها على صلاتها الوثيقة بالفن. وكان هناك امتزاج واضح لديها بين الرؤية العادية والرؤية الفنية، وبدلا من أن تكون الرؤية هي عملية تسجيل ميكانيكي للعناصر الحسية أصبحت من خلال نظرية الجشطلت عملية إبداعية للتمكن من الواقع وفهم أسراره، أي عملية جمالية خيالية إبتكارية تتسم بالفطنة أو كما يقول أرنهيم «العقل دائما ككل، كل إدراك هو تفكير وكل استدلال هو أيضا استبصار، وكل ملاحظة هي أيضا ابتكار، ومناسبة هذه الآراء لنظرية وممارسة الفن هي أمر واضح تماما»[32].

نظرية الجشطلت والنشاط الفني

كان امتداد النظرية الجشطلتية بتفسيراتها إلى مجال الفن أمرا طبيعيا باعتباره المجال الذي يمكن أن تتجلى فيه بصورة واضحة عمليات التنظيم، وإعادة التنظيم للعمليات الإدراكية وعمليات الاستبصار وعمليات التذوق وغير ذلك من العمليات التي تمثل المداخل الأساسية لفهم سيكولوجية النشاط الفني الإنساني. وقد كان رو دلف أرنهيم هو المتحدث الرسمي باسم الجشطلت في مجال الفن، وكانت كتبه العديدة ومقالاته عن الفن والنشاط الفني بالغة التأثير «وقد احتل ارنهيم في الواقع منصب أول أستاذية في العالم قاطبة لسيكولوجية الفن في جامعة هارفارد اعترافا به وبإنجازاته»[33].

وسنحاول في الجزء التالي من هذا الفصل أن نتحدث عن نظرية الجشطلت في الفن كما عبر عنها ارنهيم حين أكد على أهمية الجوانب التالية:

ا- أهمية العلاقة بين الإدراك والتوازن وقد أشار أرنهيم إلى أن اكتشاف العلاقة بينهما يجب أن يتم الترحيب به في نظرية الفن، ويوصف الميل نحو التوازن باعتباره جهدا أساسيا لتمثل النيات ومحاولة تنظيمها. فالتوازن هو حالة تبحث عنها حتى القوى الطبيعية، حينما تتفاعل في المجال، والفنان يتوق ويكدح من أجل التوازن، وهذا يمثل جانبا واحدا من الميل الكلي في الطبيعة نحو التوازن. وعمليات التنظيم النشطة في الإدراك والتي تحقق التوازن تعادل التنظيم الذي يحدث في الخارج في العالم الطبيعي، ولا

تتمسك النظرية الجشطلتية بأن الحواس تحمل أو تنقل مادة غير متبلورة أو غير منظمة يفرض عليها النظام من خلال العقل. إنها تؤكد بدلا من ذلك على أن الشكل الجيد هو خاصية في الطبيعة عموما عضوية كانت أو غير عضوية. وقد أكد كوهلر في كتابه المبكر عن الجشطلت الطبيعي على أن الميل نحو إنتاج الأشكال البسيطة يمكن ملاحظته في العديد من الأنساق والمجالات الطبيعية حيث أن القوى المتفاعلة تبذل أقصى ما في وسعها لخلق حالة من التوازن [34].

2- قدم الجشطلتيون (فرتهيمر أولا ثم أرنهيم بعد ذلك) نظرية فن التعبير تؤكد على أهمية العلاقة بين النط الفيزيقي والحالة السيكولوجية. والتعبير هنا كما يحدده ارنهيم يشير إلى:

أ-نوع المنبه الإدراكي الذي يثير الظاهرة موضع الاهتمام.

ب-نوع العملية العقلية التي يعتمد وجوده عليها.

ويتضمن تعبير المظاهر السلوكية المختلفة كالمشية والإيماءات ونشاطات الجسم وتعبيرات الوجه واليدين.. . الخ كما أنه يمكن تعريفه بأنه المعادل السيكولوجي للعمليات الدينامية التي تنتج عنها تنظيم المثيرات الإدراكية، أو هو المحتوى الأساسي للرؤية البصرية. والمفهوم الهام في هذه النظرية هو مفهوم التشاكل isomorphism (أو وحدة الشكل)، أو التشابه بين العمليات السيكولوجية والعمليات الطبيعية. وهذه النظرية الخاصة بالتشاكل تدمج بطريقة علمية الملاحظة الشائعة القائلة بأننا نستدعي، أو نتذكر حركات الرقص الحزينة ليس بسبب أننا شاهدنا أغلب الأشخاص الحزان يتصرفون بطريقة مماثلة ولكن بسبب أن الملامح الدينامية للحزن تكون موجودة بدنيا أو فيزيقيا في هذه الحركات. ويمكن إدراكها بسهولة، ولهذا فإن نظرية التعبير في الفن كما يقول ارنهيم يجب ألا تبدأ بالضرورة من اتجاهات الجسم الإنساني. وتفسر الإثارة المشعة في أشجار فان جوخ أو سحب الجر يكو El-Greco من خلال نوع من الاسقاطات التشاكلية، ولكن يجب عليها بدلا من ذلك أن تتقدم من الخصائص التعبيرية للمنحنيات والخطوط والأشكال، وتظهر أنه من خلال تمثيل أي موضوع بواسطة هذه المنحنيات والأشكال يتم نقل التعبير إلى الأجسام الإنسانية والأشجار والسحب والمباني والأواني أو غير ذلك من الأشياء. إن ما يحاول العلم تأكيده هنا، وما يحاول

إثباته ضد النظريات الكلاسيكية شديدة الرسوخ قد يبدو أمرا مألوفا تماما لعديد من المصورين والمثالين البارعين الذين يؤدون عملهم من خلال بعض الوعي. إن السلوك التعبيري يكشف عن معناه مباشرة خلال عملية الإدراك، وقد أكد كوهلر وكوفكا على أهمية الخبرات السابقة والتوقعات في حدوث عملية الفهم المباشر للتعبير من خلال الإدراك، وتأكيدا لمبدأ التشاكل قال لانجفيلد H. S. Lang field نقلا عن بوي. H.B Bowie إن من الملامح المميزة للتصوير الياباني: قوة ضربات الفرشاة. فعند تمثيل أي موضوع يوحي بالقوة مثل منقار الطائر، أو مخالب النمر، أو جذع الشجرة فإنه في هذه اللحظة التي تستخدم فيها الفرشاة فإن الإحساس بالقوة يجب أن يستثار ويتم الشعور به لدى الفنان، ومن لم ينتقل إلى الموضوع الذي يتم تصويره، ويقول ارنهيم إن هناك حقيقة واضحة وهي أن المصور، والكاتب، والموسيقار، يقتربون من موضوعاتهم وهم موجهون أساسا من خلال التعبير، وقد عمم ارنهيم نظرية التعبير هذه ومبدأ التشاكل على كل الموضوعات الطبيعية، الإنسان، النافورات، الحيوانات، الأشجار، الصخور، النيران.. . الخ واعتبرها كلها ذات تعبير خاص من حيث الحجم والشكل والحركة.

3- ينزع التفكير الأصيل لدى علماء الجشطلت إلى القيام بعمليات تنظيم وإعادة تنظيم المجال الإدراكي أكثر من كونه انعكاسا للخبرات السابقة، ويلعب الإدراك هنا دوره الهام في تحديد شكل ومحتوى عمليات تنظيم وإعادة تنظيم الإدراك هذه[35]. وقد وصف علماء الجشطلت التفكير الإبداعي على أنه إعادة بناء للموقف المشكل (موقف المشكلة) والذي يحدد اتجاه عملية إعادة البناء. هذا هو تصور موقف الهدف، أي الفكرة المحددة لما يجب إنجازه أو تحقيقه بالإضافة إلى التوتر الواقع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وأيضا الطاقة الضرورية لجهد التفكير والتي يستثيرها هذا التوتر، وهي أيضا التي توحي بالاتجاه الذي تتقدم فيه عمليات إعادة البناء أو التنظيم. وباختصار فإن العمليات المختلفة الخاصة بتشكيل مادة التفكير يمكن فهمها فقط على أنها متحكم فيها من خلال تصور أساسي وبدون هذا التصور فإن الإبداع يكون شبيها بلعب الأطفال أثناء بناء المكعبات [36].

4- لم يكن ارنهيم راضيا عن تفسيرات فرويد ويونج وكيوبي Kubie

التحليلية للنشاط الفني، ولذلك فقد قال بأنه يتفق مع الشاعر الإنجليزي وردزورث Wordsworth حين قال بأنه «لا ا توجد قصيدة قيمة يمكن إنتاجها إلا من خلال إنسان يمتلك حساسية عضوية غير عادية ويفكر طويلا وبعمق». لكن ارنهيم يرى أن ما ذكره وردزورث أيضا لا يكفي، فلا يكفي أن يكون المبدع حساسا ويفكر طويلا وبعمق فقط، حيث أن الشخص المبدع يفكر طويلا وبعمق في الأشياء التي يلاحظها بحساسية شديدة. وملاحظته تتكون من خلال رؤيته لمظهر عالمنا باعتباره متضمنا للحقائق والقوى الجوهرية للوجود، وهذه الحكمة الإدراكية للفنان يمكن تسميتها بالاتجاه الرمزي، بشرط ألا تكون كلمة «رمز» ذات معنى «بغيض» يقع فيما وراء المعرفة البشرية، هذه الحكمة الإدراكية، يقول ارنهيم «أفضل تسميتها بالاتجاه الرؤيوي أو الكشفي حيث أن الرؤية الفنية تقع دائما داخل العالم المرئي وليس خارجه» [37].

ويقصد ارنهيم بهذا الاتجاه محاولة فهم العالم من خلال الرؤية البصرية التي تكون الخطوة الأولى والأساسية نحو الرؤية الفنية بما فيها من خيال وتفكير وعمليات إبداعية أخرى.. «إن بيكاسو لم يضع في الجيرنيكا ما اعتقده حول العالم، لكنه حاول أن يفهم العالم من خلال إبداعه للجيرنيكا[38].

إن الاتجاه الروائي أو الكشفي للشخص المبدع يتكون مما يمكن تسميته-لأغراض التصوير والنحت-بالتفكير البصري Visual thinking, ولا تستبعد التجريدات العقلية بأي معنى من المعاني، فبدونها سوف يحرم الفنان من واحدة من أهم الأدوات القوية للتفكير، ولكنها من أجل أن تدخل داخل تصور الفنان فإنه يتم هدمها وبناؤها إلى خصائص بصرية بحيث أن-مثلا-معرفة الفنان بوجود عمليات التدمير الذري التي تتهدد العالم قد تعكس نفسها في طريقته في إدراك الشكل الإنساني أو المنظر الطبيعي. ويحدد ارنهيم شرطين أساسيين للتفكير البصري:

ا- إن كل شيء يتم إدراكه يؤخذ حرفيا، وأصل هذا الاتجاه تم الوصول إليه من خلال الدراسات على الأطفال الذين-مثلا-تعاملوا مع الشيء على أنه غير موجود عندما كان يتم استبعاده من مجال رؤيتهم البصرية، فما هو مختف لا يوجد. والتفكير البصري للفنان-هكذا يقول أرنهيم-هو أمر شبيه بهذا أيضا، فإن ما يوجد مرئيا بطريقة جزئية يوجد فقط كجزء. والمواضع

في الفراغ لا تكون طارئة أو عابرة، وما هو قريب للعينين يرتبط بطريقة أكثر جوهرية بالنسبة للمشاهد أكثر مما هو بعيد، والوجه الذي يظلل بالظلال أو الألوان القاتمة تكون الظلمة أو العتمة هي إحدى سماته أو خصائصه، وطبيعيا فإنه خلال ارتقاء المرء فإن خصائص الصور المباشرة يتم تدعيمها من خلال ذاكرة الخبرات المبكرة بحيث يتم النظر إلى الشاشة التي تستخدم في تجارب الأطفال على أنها تخفي شيئا (موجودا) وراءها جزء منه يرى وجزء يكون مختفيا، والجزء الذي يرى يكون أو يعتبر قطعة من الكل المخفي، ويتعلم الإنسان تدريجيا وبطريقة أكثر كفاءة أن يميز بين اللون الجوهري واللون المؤقت (أو الذي يمكن أن يتغير)، و هذه التحسينات التي تطرأ على عملية الإدراك المباشر تقوم بتعديل ليس فقط ما تتم رؤيته في الطبيعة ولكن في فن التصوير أيضا.

2- الشرط الثاني للتفكير البصري هو أن كل خاصية مدركة، أو أي موضوع يتم إدراكه ينظر إليه باعتباره رمزيا، وهذا يعني أنه عندما يكون موضوع ما، أو شيء ما، أو جزء منه مختفيا عن مجال الرؤية فإن الغياب ليس واحدا من خصائصه البصرية والفيزيقية فقط، لكنه أيضا جانب من جوانب حالة وجوده بالمعنى الواسع لهذه الكلمة.. فعندما تكون قمة أو رأس الشكل فقط مرئية في لوحة تلجأ إلى التفكير البصري، فإن الشكل دائما ما يرى على أنه غير مكتمل أو مجرد رأس أو باعتباره خلوا من الجسم بطريقة رمزية، وعندما يتم ربط الأشياء ببعضها البعض من خلال المواضع والأشكال والألوان فإن العلاقة لا تكون مجرد علاقة بصرية أو فيزيقية، ولكن يجب فهمها على أنها رابطة وجودية بالمعنى العميق لهذه الكلمة، فظلمة أو عتمة (اللون الداكن-الأسود) الجيرنيكا يجب أن يتم تفسيرها بطريقة رمزية. وتحليل تخطيطات (اسكتشات) هذه اللوحة يبين أن بيكاسو قد حاول وجرب العديد من أشكال المعاني المتباينة محاولا إحداث علاقات متنوعة بين شخصياته. إن التفكير البصري يعالج مادته من خلال عمليات مألوفة لنا من الاستدلال التجريدي، إنه يطبق بعض العلاقات المنطقية المستخدمة في اللغة مع التأكيد بالطبع على دلالة الأشكال وأهمية العلاقات بينها والدلالات العامة والخاصة لكل منها، وليس من خلال التأكيد على الحروف أو الكلمات.

ورغم أن حديث ارنهيم هنا لم يكن واضحا كالمعتاد حيث أنه لجأ إلى ما قدمه فرويد في كتاب «تفسير الأحلام» لتفسير العلاقات المنطقية في التصوير لكنه في نفس الوقت وصفه أيضا بالسذاجة وعدم الكفاءة.

والآن فلننتقل إلى المبادئ الأساسية والمحاولات التطبيقية التي أقام عليها ارنهيم تحليله للوحة الجيرنيكا المشهورة لبيكاسو.

دراسة ارنهيم على الجيرنيكا

مقدمة:

يبدأ ارنهيم فيقرر أن معظم التقارير المفيدة عن العملية الإبداعية قد ذكرها المبدعون أنفسهم، ولكن قيمة ما يذكرونه يتم اختزالها من خلال ضيق المدى والتشتتات، أو الاضطرابات التي تسببها الملاحظة الذاتية والآراء النظرية التي يعتنقها الفنان ذاته عما يجب أن تكون عليه عملية الإبداع، فهو يخبرنا بما يعتقد أنه يحدث، أو يجب أن يحدث بدلا من أن يقول لنا ما كان هو قادرا على ملاحظته بالفعل، ولذلك فإن المادة المناسبة لهذا الغرض، والتي تعطي بيانات ملموسة واضحة ثابتة هي الأوراق الخاصة بالشعراء، النسخ والمسودات المبكرة مع تصحيحاتها، نوتات المؤلفين الموسيقيين، الاسكتشات التمهيدية للفنانين، الحالات المختلفة للوحات الحفر، الصور الفوتوغرافية لمراحل تقدم العمل، تحليلات اللوحات بواسطة أشعة أكس، ثم يشير ارنهيم إلى انه حتى هذه الوثائق التي تتعلق بالمحاولة والخطأ قد تتأثر بوعي الفنان بأنه قد يأتي شخص ما بعد ذلك ويجمع هذه الوثائق ويحللها، لكنه يؤكد على أن فائدتها رغم ذلك تظل كبيرة، ومن ثم يقوم بدراسته على بعض الاسكتشات والصور الفوتوغرافية التي تمثل المراحل المختلفة لنمو لوحة الجيرنيكا الشهيرة التي أبدعها بيكاسو[39].

مادة الدراسة وأهدافها: المادة الخاصة بالجيرنيكا والتي أجرى ارنهيم دراسته عليها تتكون من واحد وستين اسكتشا أو تخطيطا ولوحة وسبع صور فوتوغرافية لحالات تقدم ونمو الجيرنيكا، وقد كان ارنهيم واعيا بأن الفنان يفكر ويتخيل كثيرا ويضع في لوحته بعض الخطوط القليلة الكافية التي تمكنه من رؤية بعض الملامح القليلة الأساسية للعمل ولكي تذكره بها بعد ذلك، وأيضا أنه قد لا تكون هناك استمرارية كافية في الاسكتشات



الجيرنيكا

كما توجد مشكلة. من أين يبدأ المرء تفسيره؟ وعندما يوجد رسم به القليل فقط من التفصيلات والخطوط، هل كان ذلك فقط هو الموجود بعقل الفنان؟ فالكثير من التفكير يحدث دون أن يكون هناك تسجيل أو تمثيل له على اللوحة، ولا نستطيع كذلك أن نقرر أن كل اسكتش (أو تخطيط) يقف على أنه مقابل لكم مماثل من الإبداع. ففي بعض الأوقات قد يترك الإبداع الكبير القليل من الآثار، وفي أحيان أخرى قد تكشف رسومات كثيرة عن فكرة واحدة متكررة، ولذلك يقول ارنهيم «إن الافتراض الأساسي الذي أقرره هنا هو أن كل ما صنعه الفنان على الورق لم يكن عشوائيا أو اتفاقا أو مجرد لعب، ولكنه يوضع من أجل تحسين وتقدم مهمته الفنية، وعند افتراض ذلك فإننا يجب أن نسأل في كل خطوة.. لماذا فعل ذلك؟ والإجابة ستكون ضرورية ومناسبة، ضرورية لأنه بدونها لن نستطيع تفسير ما نرى، ومناسبة لأنها يجب ألا تكون متناقضة مع الشواهد المرئية. وقضية صحة التفسير تتعقد من خلال حقيقة أن كل عمل فني هو عمل رمزي بالضرورة، فالأشكال والألوان والموضوعات والوقائع التي تظهر على السطح تشير إلى طبقات من المعنى تكون بدورها مقياسا للتجريد المتزايد.. إن اهتمامنا أكثر تحديدا، أو ربما كان أكثر طموحا، إنه يركز على العمل الفني أكثر من تركيزه على الفنان نفسه» وبناء على التصور السابق حدد ارنهيم أهداف دراسته في الإجابة على بعض الأسئلة مثل:

أ-كيف استحث بيكاسو على اختيار المادة التي صورها؟

ب-لماذا عرض هذه المادة بهذه الطريقة؟

ويقول بأن الإجابات سوف تخبرنا ببعض الأشياء عن بيكاسو نفسه كفنان، وسوف تخبرنا أيضا بأشياء أكثر عن العملية الإبداعية عموما.

جذور اللوحة:

في يناير 1937 كلفت الحكومة الإسبانية في المنفى بيكاسو بعمل لوحة جدارية كبيرة لمبناها في المعرض الدولي الذي كان سيفتتح في باريس في يوليو من نفس العام. وقد أصيب بيكاسو بحيرة شديدة وفكر في أنسب الطرق لتنفيذ هذه المهمة، إلى أن جاء يوم السادس والعشرين من أبريل

سنة 1937 حين قصفت الطائرات الألمانية-بإيعاز من فرانكو-بطريقة وحشية قرية الجيرنيكا الصغيرة التي تقع في إقليم الباسك الإسباني. وهنا فقط وضحت الرؤية أمام بيكاسو وتحدد أمامه الطريق الذي كان يجب أن يسلكه، وقد ظهر الاسكتش الأول من الجيرنيكا في أول مايو سنة 1937 بعد أقل من أسبوع من قصف الألمان الوحشي للقرية الصغيرة، لكن الجذور العميقة للوحة لا تتعلق فقط بعام 1937 فقد كان موضوع الحرب الأهلية الإسبانية يشغل بيكاسو حتى قبل أن يبدأ في الجيرنيكا (خاصة في مجموعتين من الحفر سميتا «أحلام وأكاذيب فرانكو» فالحرب هي وقائع طويلة معقدة) وهي مصدر خصب للمعلومات العسكرية والسياسية والإحصائية كما أنها زودت الفنان بصور فوتوغرافية لا حصر لها لآلات الحرب والمدن المدمرة وللبطولة والموت. فإذا أضفنا إلى ذلك معرفة (إسبانية) بإسبانيا عموما، تاريخها ومظهرها، ومناظرها الطبيعية، تجلياتها ووصفها في الأدب، والتصوير الإسباني، فبالإضافة إلى البانوراما الكبيرة من الذكريات الشخصية التي تغطي تسعة عشر عاما من حياة شاب متوقد الذهن (هي عمر بيكاسو عندما رحل إلى فرنسا) ورحلاته القصيرة المتكررة إليها، وأيضا مخزون من الصور من كل نوع تراكم عبر ستة وخمسين عاما (هي عمره عندما بدأ العمل ي اللوحة سنة 1937).

صور من ملاحظات كل يوم، من الأحلام والخيال، من القراءات واللوحات ومن مجموعة أعماله المتميزة الخاصة. فبالإضافة إلى أن كل الأساليب التي استخدمت لتصوير الوقائع والأحداث العامة كانت في متناول يده، فقد كان بيكاسو على معرفة بالأعمال الفنية الجدارية في معابد ملوك مصر القديمة، وفي كنائس العصور الوسطى ولوحات الحفر التي تصور مآسي وأهوال الحرب النابليونية في إسبانيا والتي قام بها مواطنه جويا، والمشاهد التاريخية التي رسمها بوسين N. Paussin، وفيلاكرو D. VeIazquez, و روبنز P. Rubens, وديلاكروا E. Delacrois إن كل هذه الثروة الهائلة وكذلك حرية استخدامها أو رفضها قد حيرت الفنان و أربكته عندما حاول أن يعرض الدراما الإسبانية الجديدة على عيون العالم وقد كان قصف قرية الجيرنيكا بالقنابل بمثابة المثير، أو المحرك لعملية إبداع هذه اللوحة الشهيرة.

وصف اللوحة:

أ-في سنة 1937 كانت القرية الصغيرة (جيرنيكا) يعيش فيها عشرة آلاف شخص، ولا يمكن حشدهم كلهم بالطبع في لوحة واحدة، ولكن ما يجب ملاحظته هو أن اللوحة لا تعرض أي ازدحام على الإطلاق. هناك تسعة أشكال في اللوحة، وكل منها له دور متميز مختلف بطريقة واضحة عن الأشكال الأخرى: أربع نساء، طفل واحد، تمثال المحارب، الثور، الحصان، الطائر.. وحبكة اللوحة-كما يقول ارنهيم-تتحكم فيها النساء. فالرجل الذي نصفه إنسان ونصفه تمثال ليس أكثر من قاعدة غير متحركة، وكذلك الثور غير متحرك، بارز لكنه غير فعال، بينما النسوة يصرخن ويندفعن، ويجرين، ويسقطن. والجدير بالذكر أن قرية جيرنيكا أثناء الهجوم كانت-إلى حد كبير قرية من النساء والأطفال، بينما كان أغلب الرجال في جبهة القتال، ومع ذلك فقد كانت النساء والأطفال دائما لدى بيكاسو رمزا للاكتمال التام للجنس البشري. ففي عديد من لوحاته ورسوماته احتفى لجمالهن ورشاقتهن وحيويتهن ونبلهن، كما أن انتهاك حرمة النساء والأطفال كان في رأي بيكاسو موجها أساسا إلى الأساس الجوهري للجنس البشري.

ب-إن اللوحة توحي بالظلمة رغم أن قصف المدينة لم يحدث ليلا، وقد اختيرت الأشياء المتعلقة بالضوء والظلمة وأشكال المصابيح في اللوحة بسبب رمزيتها المباشرة. ونجد في اللوحة مصباحين: أحدهما تم دفعة للأمام بقوة وعنف إلى مركز الضوء، إنه مصباح زيت متواضع يندفع للأمام بواسطة المرأة التي تميل خارج النافذة، لكنه أيضا قمة المثلث التكويني الذي يشتمل على المحارب، والحصان، والمرأة الهاربة، وهو يكون أيضا في نفس الوقت هرما من الضوء، وفي موضع بارز تماما نجد المصباح الصغير الذي أعيد تشكيل رأسه على هيئة مذنب أبيض مبهر، وهو ليس مجرد وسيلة لكشف الوقائع في الليل، لكنه أيضا ضوء يقوم بالهداية، أو الإرشاد على قمة عمود غير مرئي، وهو شديد القوة ورغم ذلك فإنه يشير إلى قوة خفية كامنة موجودة لكن فوضى التدمير قامت بإخفائها، وبمقارنة المصباح الكهربائي بقوة المصباح الزيتي فإن الإضاءة الكبيرة في السقف تعد خافتة، إنها لا تستحث أو تسير بواسطة أي إنسان، وتأثيرها المعطى من خلال الضوء ليس واضحا حيث إنها خارج مخروط الضوء. إنه يتضمن برودة

القوة غير ذات الكفاءة وأشعتها الخابية إلى حد ما تنعزل في الظلمة وتتلفع بالظلال كما لو كانت أوراقا ممزقة، ولا يبدو أنها تدفئ أو تضيء أي شيء. وهنا إذن نجد رمزا للوعي المنفصل للعالم الذي يعلم لكنه لا يشارك. والمضاعفة الواضحة لمصدر الضوء تعبر فعلا عن التضاد الجوهري بين الضوء الصغير الحقيقي الذي تضيء مشاركته المشهد، وبين أداة الوعي الذي لا يصاحبه الضمير، والتي تتصف بأنها قوية لكنها عمياء.

ج-لا توجد سماء في اللوحة، ولا توجد طائرات رغم اكتساء السماء بالطائرات في ذلك اليوم، ولا تقوم اللوحة على أساس التضاد، أو التقابل بين قوتين متعاديتين كما ظهر ذلك في بعض أعمال بيكاسو المتأخرة (مثلا: الرجال الآليين يواجهون النساء الكوريات ببنادقهم الآلية). لقد ابتعد بيكاسو باللوحة تماما عن أن تكون تقريرا سياسيا، وقام مع ذلك بتصوير آثار الوحشية والدمار التي قد تحدث في أي مكان وتجلب الألم والمعاناة الإنسانية عموما.

و-اهتم بيكاسو بصفة خاصة بشكل الثور في اللوحة [40] و قد كان رأسه في المسودات الأولى من اللوحة يتجه نحو مركز اللوحة، لكن بيكاسو حولها نحو اليسار (وسنوضح أهمية ذلك فيما بعد). وهو في اللوحة المكتملة شكل بارز و كل العيون مصوبة نحوه، المرأة الصارخة، والطفل الميت، والمحارب، والحصان، وإحدى النساء الأربع تدفع المصباح ناحيته، والمرأة الهاربة تجري نحوه وتحدق في الاتجاه العام، وفقط المرأة التي تهوي ناحية اليمين في عزلتها هي المقابل المتناغم مع الثور المعزول. وبينما تعرض هذه المرأة حالة شديدة من الحاجة إلى المساعدة فإن الثور يظل في الطرف الآخر من الثبات والاستقرار. إنه الشكل الوحيد الذي يقف بثبات على ساقيه. إن عزلة المرأة المتهاوية هي الكارثة النهائية. أما الثور فيبدو خارج المأساة، بل ويبدو غير متأثر بها ويفشل في الاستجابة، ليس بسبب نقص المشاعر (لأن حركة ذيله العنيفة تدل على المشاعر الداخلية) لكنه يبدو غائبا عن المشهد رغم تناسب وجوده بداخله.

هـ-حجم اللوحة مستطيل (138 بوصة* 308 بوصة وبنسبة1 : 2,2) وطولها ضعف ارتفاعها، وفي المستوى الرأسي الأشكال مترابطة، لكنها منعزلة في المستوى الأفقي، وتعرض اللوحة تناسقا بين اللون والشكل والارتفاع والعمق

الفراغي-واللوحة أحادية اللون (مونوكرامية) تم تكوينها بالأبيض والأسود، وميزة المونوكروم (أحادية اللون) في التصوير، إنه يعطي اللوحة طابع الاختزال ويجعلها أقرب إلى التجريد، ويعرض الفنان من خلال ذلك عالما أقل مادية وأقرب ما يكون إلى عملية التمثيل البصري للفكرة. وفي الجيرنيكا لا يوجد دم أحمر، ولا فروق بين النار والضوء أو بين التعقيدات الشكلية للموتى والأحياء. فالأشكال قد تم اختزالها إلى أشكال تعبيرية ذات صفات تفسيرية أكثر من كونها سردية أو قصصية. إن أحادية اللون تميل إلى تحريك اللوحة في اتجاه تفكيك الخصائص بدلا من التعبير عن الأشياء أو تمثيلها وفي ذلك تأكيد لعزلة المشهد الملحمي. وفي نفس الوقت فإن أحادية اللون تخلق وحدة تختزل كل الوقائع إلى ذلك التضاد الدرامي بين النور والظلمة. إنه يعبر عن الدلالات التقليدية والتلقائية الشائعة عن التقابل بين الخير والشر، الله والشيطان، النصر والهزيمة. وفي الجيرنيكا لم يتم الامتداد بالتمييز الأساسي (الشكلي) بين مشهد القصف وموقف الثور من خلال استخدام ألوان مختلفة، وبدلا من ذلك فإن اتساق الأبيض والأسود يؤكد على وحدة كل شيء اشتملت عليه اللوحة سواء كان حيا أو ميتا، إنسانيا أو حيوانيا، هوجم بعنف أو لم يهاجم. إن كل شيء ينتمي إلى نفس العشيرة إلى أسبانيا، إلى حياة معذبة لكنها خالدة، وعند هذا المستوى فإن الكائنات التي وقع عليها الضرر، وكذلك الثور هي كلها جوانب مكملة لنفس الموضوع الواحد.

تحليل الاسكتشات (أو التخطيطات):

قام أرنهيم بالتركيز عند تحليله لتخطيطات اللوحة على ثلاث مجموعات من العوامل يمكن تمييزها في الجيرنيكا، إحداها خاصة بالشخصيات، والثانية خاصة بالاتجاهات، والثالثة خاصة بالعواطف أو الانفعالات وكان يحاول الإجابة على الأسئلة التالية:-

1- هل كان شكل أو هيئة الشخصية محددا بطريقة واضحة من البداية؟

2- إلى أي مدى تغيرت مواضع الشخصيات وعلاقاتها المتبادلة؟

3- هل الاتجاهات المحددة تم ربطها بشخصيات محددة بطريقة مباشرة أم أن هذه العلاقات كانت متغيرة، وإذا كان الأمر كذلك فإلى أي مدى؟

4- هل كانت التغيرات في الانفعالات ترجع أساسا إلى الشخصيات؟

5- ما هو مدى استقرار العلاقات بين الانفعالات والاتجاهات أثناء العملية الإبداعية؟

وقد ذكر أرنهيم أنه فيما يتعلق بالشخصيات نجد أن الأشكال الإنسانية والحيوانية قد قدمت بنفس الأهمية أعطيت أدوارا متشابهة، كما أن الأشكال المختلفة تتميز باتجاهات تعبيرية مختلفة وهي تقوم بتوجيه الاتجاهات المختلفة في الفراغ.

ثم يعرض أرنهيم بعد ذلك تلخيصا لشخصيات واتجاهات وانفعالات مكونات اللوحة ويوضح ذلك الجدول التالي:-

جدول رقم 1

يبين شخصيات واتجاهات وعواطف مكونات الجيرنيكا

(نقلا عن ارنهيم ص 29)

الشخصيات	الاتجاهات	العواطف أو الانفعالات
1 - الثور	عمودي (منتصب) لليسار للأمام	الشجاعة - الفخر - الثبات
2 - الأم	عمودي - إلى أعلى	الكآبة - التوسل
3 - الطفل	لأسفل	الموت
4 - المحارب	أفقي - إلى أعلى	الانهيار
5 - الطائر	إلى أعلى	الكآبة - العلو أو الصعود
6 - الحصان	لليسار - إلى أعلى	الألم المبرح
7 - المرأة حاملة الضوء	لليسار	الهم - الاستغاثة
8 - المرأة الهاربة	قطري - لليسار العلوي	القلق - الاستغاثة
9 - المرأة التي تسقط (المتهاوية)	لأعلى - لأسفل قطري	الهلع - التوسل

ثم قام أرنهيم بعد ذلك بالمتابعة الدقيقة لتخطيطات اللوحة (61) وحالاتها أو مراحلها السبع وسوف نكتفي هنا بعرض تحليلاته الفوتوغرافية التي تمثل مراحل تطور اللوحة وتقدمها نحو الاكتمال، ثم نعقب بعد ذلك بالحديث

عن النتائج العامة التي توصل إليها أرنهيم من تحليلاته. وأهمية العرض التالي لحالات تطور اللوحة وتقدمها التدريجي نحو النضج والاكتمال تكمن في أنها توضح لنا المزيد من النشاطات والعمليات التي يعمل من خلالها العقل الإبداعي، عمليات الحذف والإضافة وتغيير العلاقات المكانية للأشكال ابتكار علاقات جديدة وإنهاء علاقات قديمة أو تقويتها، الخيال، التفكير من خلال الرموز والأشكال، و محاولة إعادة تنظيم التصور الكلي وغير ذلك من العمليات.

حالات اللوحة:

قال بيكاسو قبل رسمه للجيرنيكا بسنتين «فقد يكون من المثير للاهتمام تماما أن نحتفظ فوتوغرافيا، ليس بالمراحل ولكن بعمليات تناسخ اللوحة، وربما اكتشف المرء حينئذ الطريق الذي يسلكه العقل في تجسيده للأحلام ولكن هناك شيئا غريبا تماما هو أن نلاحظ أن اللوحة لا تتغير جوهريا (أي أن الرؤية الأولى تظل غالبا سليمة لم تمس)، رغم مظاهرها أو تجلياتها المختلفة. إن اللوحة ليست أمرا مدروسا ومخططا ومستقرا سلفا، فأثناء العمل تتغير اللوحة مع تغير الأفكار» (41). وتوجد للوحة الجيرنيكا سبع صور فوتوغرافية تبين مراحل أو حالات تقدمها، ولكن يلاحظ-كما يذكر أرنهيم-أن المراحل الأخيرة لم يتم تأريخها، كما أن عملية التصوير الفوتوغرافي لم تكن دقيقة بدرجة كافية، ومع ذلك فإن هناك حقائق عديدة هامة ومناسبة يمكن التقاطها من التكوين الكلي.

الحالة الأولى

الثور الذي كان مرسوما في البداية بوجهه الأمامي المتجه نحو مركز اللوحة تم-تحويل وجهه إلى الناحية اليسرى، ومازال جسمه يصل إلى المنطقة المركزية من اللوحة بينما تضيء حاملة المصباح الجزء الخلفي منه. وقدتم تخطيط الأم وطفلها في شكلهما النهائي، أما المحارب فرأسه قريب من مركز التكوين ويبدو في حالة حوار متصل مع الحصان الجريح. ومازالت حركة ذراع المحارب تحتل مكانا بارزا في مركز التكوين، وسيقوم بيكاسو بعد ذلك بمعالجتها ووضع المصباح الشبيه بالشمس بدلا منها. ويقول أرنهيم

إن هناك عدة عيوب في هذا الحل الذي حاوله بيكاسو في هذه الحالة (أي وضع ذراع المحارب الثابت المتجه لأعلى في منتصف اللوحة)، فاتجاه الذراع يعمل على مضاعفة وظيفة الثور وكذلك العمود المركزي الذي يوجد على قمته مصباح الضوء الذي تحمله المرأة (وقد تمت الإشارة إليه في الرسم بواسطة خط رأسي)، وهذه المضاعفة لمراكز أو أبراج القوة-كما يقول أرنهيم- لم تقم بتقوية التكوين، ولكنها أضعفته. فقبضة اليد يمكنها بالكاد أن تجاري رأس الثور أو المصباح في دلالاتهما. إنها مجرد قوة، كتلة من العظام والعضلات، غير قادرة على الرؤية أو الكلام، أو حتى إبعاث الضوء. وفي الجناح الأيمن من التكوين مازالت هناك حالة من عدم اليقين لها أهميتها. فالمحارب تمت مضاعفة شكله من خلال المرأة الميتة على الأرض بذراعيها الممدودتين، ولن يتبقى منها بعد ذلك سوى أصابع يدها التي تحولت إلى زهرة. ويعد هذا نوعا من التوريات البصرية التي كان بيكاسو يلجأ إليها أثناء نمو عمله، وعندما يكون الارتباط بين الموضوع والأنماط الشكلية ليس محكما بدرجة كافية، والمرأة الميتة يصاحبها طائر ميت ووفقا لما سبق معرفته من الاسكتشات و(خاصة 2, 6) فإنه إشارة إلى أن حتى روحها قد ماتت. وحيث أن هذه الفكرة تتعارض مع الروح الأخيرة للوحة فإنها لن تستمر، وأيضا لن يستمر الطائر الآخر الذي يظهر بجوار المرأة المحترقة في أقصى اليمين، والمرأة الميتة تشغل المكان الذي تحتاجه ساقا المرأة الهاربة وهي التي تداخلت بعد ذلك مع المرأة المتهاوية.

الحالة الثانية

وأهم ما حدث هنا هو ما يلي:-

1- قام الفنان بعمل منطقة سوداء في مركز اللوحة ليشير إلى الأرضية، يوضح ويجعل نشاطه حرا في التعامل مع المكونات المثيرة للمشاكل.

2- تتصدر هذه المشاكل مشكلة المناطق في المركز حيث تعبر ذراع المحارب منطقة ذات أهمية حاسمة (جسم الحصان ومركز الهجوم والتدمير). وكي يستبعد بيكاسو هذا العبور تم فصل القبضة عن جسم المحارب. وعلى كل حال فإن هذا أدى إلى تزايد إسهامها بصريا وماديا فقد أصبحت أكثر امتدادا أو صقلا، و صارت أكثر تعبيرا من خلال إمساكها بباقة من الزهور،



الحالة الأولى

وإحاطتها بهالة مشعة من الضوء (لم يعد معناها يقتصر على التهديد كما كانت من قبل بل أصبحت لها معان أكثر عمقا).

لكن هذا التعديل له جوانبه السلبية أيضا فنصوع (أو إضاءة) المشهد العلوي الشديدة يقلل من ضوء المصباح الصغير. ولذلك فهو يضعف بطريقة سيئة إسهام المرأة حاملة الضوء وهو أقوى تماما من أن يكون متضمنا داخل المساحة الموجودة فوق مؤخرة الثور. وأكثر من ذلك فإنه يصنع (يكون) رمزا إيجابيا يحتكر المنطقة التي لابد من أن العدو قد هاجمها، وهكذا يخفي عن الأنظار الحصان الذي لا بد من أنه قد تعرض لنفس الهجوم.

3- تم تحويل الطائر الميت إلى يد ممتدة، والمرأة الهاربة اكتسبت يدها اليسرى وأصبحت ساقها قوية، ولذلك فهي تستحث الخطى في الركن الأيمن من اللوحة.

الحالة الثالثة

1- حدوث تغيير جوهري هنا في المجموعة المركزية. فقد تم تغيير وضع المحارب واستبعاد يده مما ساعد كثيرا في إراحة الحشد الموجود بالمنطقة المركزية. والآن بالقرب من الثور والأم فإن راس المحارب يقيم رابطة قوية بين المثلث المركزي والجناح الأيسر من اللوحة، وعلى كل فإن هذا يتم في الحالة الحالية من خلال موضع رأس المحارب الجديد، وليس من خلال اتجاهه (أعلى وأسفل) ولكن لماذا تم تحويل رأس المحارب لأسفل؟.

ربما كان من غير المناسب جعل الثور يقف على بر وفيل (الوجه الجانبي) الإنسان، وربما أيضا أن الفكرة المتعلقة بالتواصل الضروري مع الثور كانت قد بدأت في الاتضاح لدى بيكاسو، أو أن فكرة العزل أو الفصل القصوى البسيط للمجموعة عن بعضها البعض كانت ومازالت لها الغلبة والسيادة في اللوحة.

2- على العكس كان الوضع بالنسبة للحصان فقد تم إطلاقه موضع الاستلقاء أرضا، لقد بدأ ينهض ويوجه انتباهه إلى اليسار.

3- تمت إزالة ذراع المحارب المتجهة لأعلى، وتم إخلاء هالة الضوء من القبضة والزهور، ثم تم اختزالها، إلى حجم أكثر مناسبة للحيز المتاح وللوزن التكويني للموضوع، والشريط الأسود الذي يعبر مؤخرة الثور يعلن أن هذه



الحالة الثالثة

المنطقة من اللوحة تشير إلى عنصر الإدانة لما حدث.

4- وناحية اليمين فإن الخطوة القوية للمرأة الهاربة تؤكد وتدعم اندفاع المجموعة المركزية ناحية اليسار و المرأة المتهاوية التي أجبرت على الابتعاد عن الطريق قد استفادت من عملية الأبعاد هذه. وميل وتقصير جسمها الذي تم التقليل من شأنه أيضا في التكوين النهائي من خلال الظلمة (اللون الأسود) يعملان على تركيز تعبير الشكل حول الرأس الصارخ والذراعين المرفوعين لهذه ا المرأة.

الحالة الرابعة

يقول أرنهيم «إن أي فراغ هو دعوة للابتكار[42]. فالحيز الخالي عند الطرف الأيسر تم وضع هلال فيه، ويبدو أن هناك معنى بسيطا يرتبط بهذا الجسم العلوي الجديد. إنه يبدو كما لو كان يجيب ببساطة على النداء بأن أحدا يجب أن يكون هناك.

هل كانت الحاجة لهذا الذي ملأ الفراغ هي التي أوحت بتدوير الثور، إن التقدم ملحوظ.. فبحركة استراتيجية واحدة قام المصور بتعديل اتجاه الثور، فالثور الآن يواجه المنظر ومع ذلك فإن رأسه بعيد عنه، والمساحة الفارغة في اليسار تم ملؤها بذيله المتحرك، والأم والطفل تم تطويقهما وتدعيمهما بواسطة جذعه، وتم استعادة الجزء الخلفي من جسم الحيوان من منطقة المركز، وقد اعتبر أرنهيم هذا ابتكارا عبقريا، لكن تحويل جسم الثور خلق بدوره فراغا (مساحة)، وثانيا مثلما فعل الهلال فإن موضوعا ما بدا يشغل الفراغ، وثالثا قد نتساءل عما إذا كان هذا الفراغ يدعو إلى ابتكار الطائر الذي ملأه في النهاية، وأيضا عما إذا كانت المساحة الجديدة الواضحة (الفارغة) قد جعلت الحصان يرفع رأسه. والإجابة على مثل هذه التساؤلات ستكون هي: أنه أثناء العملية الإبداعية فإن الثغرات والعقبات وأيضا المنافذ المادية تتفاعل بطريقة مستمرة مع متطلبات المعنى، وأن العمل يثمر من خلال التقدم عبر هذه المستويات المختلفة للموقف المشكل بطريقة متأنية. فالمعنى يتطلب ضرورة أن يرفع الحصان رأسه بحيث تحدث صرخة الاستغاثة (والمعاناة) التي يطلقها عند نفس مستوى. والفخر (أو الزهو) الذي يكون عنده الثور محتفظا بهدوئه وتماسكه ورأسه المراقب



الحالة الرابعة



الحالة الخامسة

للأحداث ولدرجة أن الاستغاثة توجه وتنتقل إلى ذلك البعيد النائي الذي هو قريب في نفس الوقت ولم يكن الحصان ليستطيع أن يرفع رأسه ما لم تكن هناك مساحة يمكنه أن يضع رأسه فيها.

إن تنظيم المساحة ذاتيا قد لا يكون هو الهدف الأساسي للفنان لأن المساحة هي فقط وسيلة من أجل غاية، ولكن أن نهمل المشكلات والفرص الشكلية، أو نتجاهلها باعتبارها أقل أهمية فإن هذا معناه أننا نتناسى أن الفنان يفكر من خلال الأشكال.

الحالة الخامسة

الآن أصبح رأس المحارب يرقد على الناحية اليسرى ورقبته تعبر قدم الحصان، والشكل الثاني الميت على الأرض أصبح زائدا عن اللزوم ولذلك تم استبعاده، ويسقط رأس المحارب لأسفل، ولا تشتمل الجثة على جسم أو ساقين، ولكن تحويلها إلى ما يشبه التمثال لم يحدث بعد، واختفاء الرأس الثاني خلق بعض الفراغ تم ملؤه بتغيير اتجاه اليد بالسيف، إن هذه العودة المائلة نحو البعد الثالث تعمل على جعل التنظيم المستوى للأفقيات والعموديات المنتشرة على طول المساحة السفلية أمرا مريحا. وقد تم جعل شكل المرأة المتهاوية أكثر انسيابية، والهندسة الجديدة للأضواء جعلتها أكثر تناسبا مع الأسلوب الأكثر شكلية للوحة، مما كان عليه حالها السابق الأكثر واقعية.

الحالتان: السادسة والسابعة

بعد التعديلات البسيطة في الحالة السادسة فإن الحالة السابعة تجعل العمل أقرب ما يكون لحالة اكتماله. والحركة التكوينية النهائية لرأس المحارب قامت بربط قاعدة المثلث المركزي-أي مشهد التدمير-بطريقة مباشرة مع الثور. إن تغيير اتجاه الرأس يرتبط مباشرة بإبراز المساحة ثلاثية الأبعاد في الجناح الأيسر من اللوحة، وقد خدمت الأرضية المنسوبة للوحة في حماية وجه المحارب من إمكانية تهشيم قدم الثور له أو إخفائها للتعبيرات البادية عليه، كذلك يلاحظ أن أشعة الشمس (المصباح الكهربائي) تفقد بعض توهجها من خلال إضافة بعض الظلال لها كما يلاحظ أن هناك



الحالتان السادسة والسابعة

توضيحا أكثر لجسم الحصان من خلال تنقيطه، وكذلك تم توضيح العلاقة بين الساقين الخلفيتين للحصان مع ذراع المحارب، وكذلك فإن أبعاد جسم الرجل الميت عن الطريق يوحي بتحويله إلى تمثال محطم، ولذلك فإننا نواجه هنا مثالا أخيرا على الرابطة الوثيقة التي توجد بين الإستراتيجية العملية للأشكال البصرية والمعنى العميق الذي يكون مرئيا من خلالها(43).

نتائج الدراسة

يمكن تلخيص النتائج التي توصل إليها أرنهيم من تحليله للاسكتشات (التخطيطات) و صور اللوحات فيما يلي:-

1)إن العمل الفني ينمو وينفذ في نفس الوقت، ويقوم العقل والعينان بهذه المهمة من خلال توسيع وتنويع مدى ومستوى تمايز العمل، ومن خلال وضع علاقات الوحدات الصغيرة بالوحدات الكبيرة في الاعتبار. والنتيجة الكلية التي تم الحصول عليها من خلال العمليات المتعاقبة تبدو كمعجزة ناتجة عن التركيب المنظم الذي قام به الفنان، لقد واجه مشكلة علاقة الجزء بالكل من خلال عمليات التقريب المتتالية، فعندما كان يحاول في التخطيطين (19 , 22) أن يحدد شخصية الثور وصل إلى أسلوب للجمال الكلاسيكي كان من الممكن ألا يتم إدراكه في ضوء اللوحة الجدارية ككل. وبناء على ذلك فإن الثور الذي كان يحاول الوصول إليه (ثور جيرنيكا) وجد أن النتيجة التي وصل إليها بشأنه قد جاوزت الهدف، ومن ثم كان لزاما عليه أن يقوم بتصحيحها وفقا لمتطلبات التصور الكلي. وعموما فإن كل تخطيط وجد أنه يعرض اكتمالا معينا يثبت أن الفنان لم يكن يعمل ببساطة من خلال التفاصيل، ولكن من خلال الوحدة الكلية المتضمنة في اللوحة، إن الدمج بين النمو والتنفيذ في العملية الإبداعية يؤدي إلى إجراءات لا يمكن وصفها على أنها تفصيل أو استفاضة لأجزاء أو مكونات العمل ولكنها تعمل خارج نطاق الوحدات الجزئية وتنشط متفاعلة مع بعضها البعض بطريقة ديالكتيكية (جدلية)... تفاعل بين التداخلات والتعديلات والقيود والتعويضات، مما يؤدي بالتدريج إلى وحرة وتركيب التكوين الكلي.

2) إن العمل الفني لا يمكن الكشف عنه مباشرة من خلال بذوره الأولى

لكنه ينمو فيما يشبه الوثبات الغريبة، للأمام وللخلف، من الكل إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل، حركة بندولية. وهذه العملية لا تستمر طويلا في النسخ التمهيدية القليلة الباقية من العمل، ولا يستطيع أي مقياس بسيط أن يتتبع الارتقاء الذي يمر به الفنان من البساطة المبكرة إلى التركيب (أو التعقيد) النهائي. ففي الوقت الذي تام فيه بيكاسو بالتخطيط رقم (1) تكون التصور الكلي جوهريا من أربعة عناصر نشيطة ومستقلة نسبيا: الشكل العمودي للثور، جثة الحصان التي تميل جانبا لأسفل، الاتجاه الأفقي للمرأة حاملة الضوء، والانتشار غير المتشكل للأجسام على الأرض. وفي التخطيط رقم (6) فإن الحصان يستجيب لموضوع الضوء وفي رقم (10) يفعل الثور نفس الشيء، ويتواصل الحصان مع المحارب، وهكذا فإن هذه التجمعات بدأت تتشكل، ولكنها ظلت معزولة في البداية، وفي الحالات الأولى من اللوحة فإن المثلث المركزي للضحايا لم يكن له في البداية أي علاقة بمجموعة الثور، ولكن فقط عندما بدأ الحصان في رفع رأسه وتحريكه لليسار، و عندما بدأ رأس المحارب في مخاطبة الثور، حينئذ فقط أقيمت علاقة قوية بين المجموعتين (مجموعة الضحايا، ومجموعة الثور). وصياغة مثل هذه العلاقات تزيد من تعقد العمل ليس فقط بإضافة روابط جديدة بين عناصره، ولكن أيضا من خلال تأثير هذه الروابط على العناصر أو المكونات ذاتها، فهي تزيد من تركيب كل شخصية، وكذلك فإن انعزال (أو انفصال) كل موضوع تتم معادلته من خلال ربطه بموضوعات أخرى، وهذا التفاعل بين الاستقلال والاعتماد يجعل طبيعة الموضوع ذات رهافة خاصة. فالانعزال الأساسي للثور يتم تعديله في النهاية ببعض المشاركة، وموت المحارب يتم خفضه بتحويله إلى تمثال يمكن أن يتكلم دون أن يكون حيا، وحزن الأم يتم تلطيفه من خلال علاقتها بالثور، والصرخة المدوية للحصان اكتسبت دلالة الاستغاثة والتوقع. إن زيادة رهافة المعنى وثراء المادة هو ما يميز نمو العمل الفني، وفي نفس الوقت يكون هناك دليل دائم على التبسيط الذي لا يتناقض مع التركيب، ولكنه يكون أمرا ضروريا بالنسبة له وكما ينقبض القلب وينبسط فإن هناك عمليات توسيع وتضييق (تقييد) للتصور الكلي يقوم بها الفنان المبدع، فكل إضافة أو تعديل، وكذلك أي رابطة جديدة تضع آثارها الواضحة على وحدة العمل. ويقابل ذلك

تكامل بين عناصر العمل وجسمين دائم لعنصر الاقتصاد أو الإيجاز فيه. فالعناصر يتم توفيقها معا بالتدريج كما يتم جعلها متناسبة مع الخطوط الرئيسة للعمل، ومن خلال استخدام مقياس هيراركي نازل يسير من الملامح الأساسية البارزة إلى الملامح التابعة أو الثانوية.

3) أكد أرنهيم على أهمية المرونة والأصالة للعقل الإبداعي، لكن هذه المرونة ليست شيئا مطلقا، فالمرونة هي أمر لا يمكن الاستغناء عنه لكنها تعمل تحت التحكم المباشر للرؤية الأساسية التي استخدم بيكاسو التكوينات والمحاولات والتجارب الكثيرة كي يصل إليها مستخدما التفكير البصري الذي هو أساسا بمثابة البحث الموجه نحو الهدف، والأصالة كذلك كانت ضرورية كي تجعل العمل متفقا مع تصور الفنان الخاص الفريد، بل كانت هي وسيلته لذلك لقد زودته بالتعبير النقي المتفرد وكانت منهاجه في تحقيق هدفه الأساسي وهو جعل الرؤية مرئية (قابلة للمشاهدة).

4) خلاصة ما سبق والنتيجة النهائية التي توصل إليها أرنهيم هي أن الطابع الأساسي للعمل والمقومات الأساسية للتعبير عنه كانت موجودة فعلا عند عمل التخطيط الأول، وبينما كان العمل مستمرا (ينمو ونفذ في نفس الوقت) كانت هناك تغيرات كثيرة في نقاط التركيز ونسبة وتناسب مكوناته، وكانت هناك محاولات تجريبية عديدة تحاول أن تحدد المحتوى بالعمل التنفيذي المغير لشكله [44] فكرة جرثومية دقيقة في مغزاها العام لكنها غير مستقرة الجوانب وتكتسب طابعها النهائي من خلال اختبارها في ضوء مجموعة كبيرة من التحقيقات البصرية التي تقودها حركة تفاعلية ديالكتيكية بندولية كلية المنشأ وكلية الهدف.

تقويم دراسة أرنهيم:

أهمية هذه الدراسة وشمولها وعمقها هي أمور غنية عن البيان. فقد كان أقرب الدراسات التي أجريت في مجال فن التصوير وعمليات الإبداع فيه إلى الالتزام بالموضوعية والمنهجية. ويظهر ذلك بطريقة جلية عندما نقارنها مثلا بدراسة فيريه J.L. Ferrier المسماة «عناصر الجيرنيكا»، و التي حاول فيها تفسير هذا العمل الفني من خلال مفاهيم فرويد ويونج التحليلية كاللاشعور الفردي، واللاشعور الجمعي والليبيدو والنكوص والعدوان ويظهر

تميز أرنهيم بالنسبة له بالإضافة إلى التزامه بالمنهجية في كون تفسيراته أقرب إلى المنطق والمعقولية من تفسيرات فيريه، ونذكر مثالا واحدا لذلك، فمثلا أشار فيريه إلى أن استخدام بيكاسو للونين الأبيض والأسود في اللوحة يرجع إلى أن بيكاسو لم يشاهد الأحداث بعينيه، بل قرأ عنها في الصحف فهو لم يشاهد اللون الأحمر ولذلك لم يرسمه، بل شاهد اللونين الأسود، وهو لون حروف الكلمات في الصحف، والأبيض، وهو لون الورق أو خلفية الكلمات [45]، وهو تفسير أقرب إلى السذاجة والسطحية خاصة في تفسير إبداع فنان مثل بيكاسو ولوحة مثل الجيرنيكا بينما كان تفسير أرنهيم لاستخدام بيكاسو لهذين اللونين، أو بالأحرى لهذه المونوكرامية اللونية (أحادية اللون) أقرب إلى الدقة فقد اعتبر ذلك هو أنسب الوسائل إلى عالم الأفكار المجردة والاختزال. فيتمكن الفنان من عرض عالم أقل مادية وأقرب ما يكون إلى التمثيل البصري للأفكار. [46]

لكن الأمر الجدير بالذكر هو أن إعجابنا بدراسة أرنهيم لا يمنعنا من ذكر بعض الثغرات التي عانت منها دراسته ونوجزها فيما يلي:-

1) إن تحليل التخطيطات والصور الذي قام به أرنهيم قد فقد سمة، أو خاصية هامة من خواص المنهجية في البحث العلمي ألا وهي خاصية، أو ضرورة أو شرط الثبات. فلم يذكر أرنهيم وهو عالم نفسي أي بيانات خاصة بثبات تحليلاته للتخطيطات وصور هذه اللوحة، أو مدى قابلية هذه النتائج للإعادة أو الاستقرار أو إعادة إنتاجها مرة أخرى بواسطة باحث آخر مثلا، أو نفس الباحث الأصلي.

2) إن العمليات السيكولوجية التي اهتم أرنهيم بدراساتها ليست هي كل العمليات المتضمنة في العملية الإبداعية الكبرى فهو قد بدأ من النهاية من الناتج الإبداعي، ثم بطريقة شبه إسترجاعية حاول أن يصل إلى التعاقب المنطقي للعملية الإبداعية، لكن ظلت هناك عمليات عديدة دافعية ومعرفية لم يرد ذكرها لديه، أو لم تحتل موقعها المناسب في التفسير، ومن هذه العمليات على سبيل المثال لا الحصر، التركيز، الخيال، القلق الذهني... الخ رغم أن هذه العمليات وغيرها يمكن استشفافها بسهولة من التتابع الإبداعي لعمليات تكوين اللوحة لدى بيكاسو.

3) إن التخطيطات أو الاسكتشات واللوحات والصور التي أقام عليها

أرنهيم ليست-كما اعترف هو-هي كل ما أبدعه، أو أنجزه بيكاسو فيما يتعلق بهذه اللوحة حتى يصل إلى شكلها النهائي. وهذا يطرح بالضرورة تساؤلا عن مدى عمومية، أو شمول التفسيرات التي قدمها أرنهيم حيث أنه ربما كانت هناك ثغرات أو خطوات هامة قد تم فقدها في الطريق.

لكن هذه الانتقادات لا تقلل بطريقة جوهرية من أهمية هذا العمل الكبير الذي قام به أرنهيم، والذي استطاع من خلاله أن يؤكد على الصلة القوية بين عالم الفنان وبين الأطر التفسيرية التي يقدمها علماء النفس، وقد استطاع من خلال طريق منهجي أن يؤكد على ما سبق أن أكد عليه بيكاسو كثيرا من أن الرؤية الأولى تظل سليمة لم تمس رغم التغيرات الكثيرة التي تطرأ على مظهرها. وقد كانت تفسيرات أرنهيم ومنهجيته أكثر إقناعا ومنطقية من تلك التفسيرات التي حاول علماء التحليل النفسي تقديمها لعملية الإبداع الفني.

تعقيب وتمهيد:

عرضنا في الصفحات السابقة لبعض المحاولات التفسيرية للعملية الإبداعية بعضها قام بالتركيز على النواحي الدفاعية والانفعالية للفنان (نظريات التحليل النفسي) مع الإغفال للجوانب المعرفية والادراكية واستخدام مفاهيم تفسيرية غامضة ومتناقضة، ومع الاعتراف الصريح بالفشل والعجز عن دراسة مشكلة الإبداع الفني. أما البعض الأخر من المحاولات التفسيرية فقد قام بالتركيز على العمل الفني (الجشطلت) مع الاهتمام بالجوانب الإدراكية والمعرفية وعدم إهمال الجوانب الدافعية أو الاجتماعية، واستخدام منهج عملي واضح إلى حد كبير، وحين نقارن بين النظريات التي تركز على العمق، أو الديناميات العميقة والنظريات التي تهتم بالمكونات الدقيقة للعمل الفني وهيئته والجشطلت الذي يكون عليه وكيف تم إبداعه (أو نظريات السطح كما يحلو للبعض أن يقول) فإننا نرى أن النوع الثاني من النظريات أو التفسيرات هو الأقرب إلى الدقة والوضوح والالتزام بمقتضيات وشروط المنهج العلمي السليم.

لكن الأمر الذي نحب أن نؤكد عليه في هذا السياق أن التفسيرات التحليلية النفسية والتفسيرات الجشطلتية هي التفسيرات الوحيدة في

المجال فهناك نظريات ومناح تصويرية أخرى في المجال حاولت تفسير الإبداع بشكل أو بآخر. صحيح إنها لم تتطرق للإبداع الفني في حالات كثيرة كما قلنا، لكن المعرفة بهذه النظريات والمناحي هي معرفة ضرورية لدارسي الإبداع بشكل عام، ثم علينا بعد ذلك أن نختتم هذا الفصل بعرض لبعض التصورات الخاصة ببعض الفنانين التشكيليين (المصورين) المعاصرين التي حاولوا من خلالها بشكل مباشر ومتماسك، أو غير مباشر ومتناثر أن يفسروا كيفية حدوث العملية الإبداعية.

ثالثا المناحي السيكولوجية الأخرى في دراسة الإبداع:

عرضنا في الصفحات السابقة للنظريات النفسية التي حاولت تفسير عملية الإبداع في فن التصوير، وقد وجهنا اهتمامنا بشكل خامر لنظرية التحليل النفسي، ثم نظرية الجشطلت باعتبار علماء هاتين النظريتين هم من اهتموا بشكل واضح بهذا الفن، لكن ضرورة اكتمال الصورة تستدعينا أن نشير إلى نظريات ومناح بسيكولوجية أخرى كانت لها مجهوداتها وتصوراتها في مجال الإبداع. صحيح إنها لم تقدم إسهامات واضحة في مجال فن التصوير، بل وربما الفن بشكل عام لكنها كانت-دون شك-ذات تأثير واضح على دراسات الإبداع بشكل عام، ويمكن للباحث أن يطور العديد من أفكار هذه النظريات والمناحي بما يخدم أغراضه، وسنتحدث في هذا القسم من الفصل الحالي عن نظريات العوامل والتحليل العاملي وهي التي قامت أساسا على دراسات جيلفورد وبحوثه الإرتباطية، ثم نتحدث عن المنحى الدافعي والمذهب الإنساني خاصة لدى روجرز، وماسلو، ومادي، وفروم الذين أكدوا على أهمية الدوافع وخاصة دافع تحقيق الذات في مجال الإبداع، ثم نختتم هذا القسم بالحديث المختصر بعض الشيء عن نظريات أخرى كان لها إسهامها المباشر في تفسير الإبداع مثل النظرية الترابطية (أو الإرتباطية) كما قد يسميها بعض الباحثين أحيانا، والنظرية المعرفية ثم المناحي السيكولوجية التي حاولت تقديم تصورات لسلوك حل المشكلات، بالطبع هناك عناصر أخرى في الصورة كان من الضروري أن نضمنها حتى تكتمل اللوحة وهي إسهامات بعض الفنانين المصورين الذين حاولوا تقديم بعض التصورات لعملية الإبداع وهؤلاء هم من نختتم بهم

هذا الفصل.

1 - المنحى العاملي:

رائد هذا المنحى في دراسات الإبداع هو عالم النفس الأمريكي المشهور جيلفورد، وقد قدم في خطابه الرئاسي لجمعية علم النفس الأمريكية عام 1950 مجموعة من الفروض والتصورات المتعلقة بالقدرات الإبداعية المختلفة التي يتوقع أنها تشكل وتساهم في تكوين المجال الكلي للإبداع الإنساني، والمنظور الذي قدمه جيلفورد وهو منظور بنائي أكثر منه منظورا وظيفيا بمعنى أنه اهتم بالمكونات أو الخلايا المكونة لمجال التفكير أكثر من اهتمامه بنشاط هذه المكونات أو الخلايا. ورغم تضمين فئة خاصة بالعمليات داخل نسق جيلفورد إلا أنها كان ينظر إليها من منظور سكوني أكثر منه دينامي، أو متحرك، أو نشط، أو فعال. لقد أكد على الرصيد الكامن للتفكير الإنساني أكثر من تأكيده على التنشيط والاستغلال الفعليين لهذا الرصيد، ويتكون نسق جيلفورد هذا من مجموعة من الخلايا بلغ عددها 120 خلية في منظومة سماها بالنموذج النظري لبناء العقل مؤكدا على أهمية التحليل العاملي كأسلوب فعال في اكتشاف الطبيعة النوعية لهذه الخلايا، وهذا النموذج خاص بتركيب العقل عموما وليس الإبداع فقط، فالإبداع يحتاج في واقع الأمر لمعظم خلايا هذا النموذج إن تمكن كلها لكنها لا تقتصر عليه فقط، بل تدخل في نماذج أخرى من التفكير الإنساني، ويتكون هذا النموذج النظري الذي يمثله جيلفورد على هيئة مكعب من ثلاثة أبعاد أساسية.

يتم تمثيلها كما يلي: (وتتم الإشارة إلى الإبداع داخل هذا النموذج بوجه خاص على أنه الإنتاج الإفتراقي أو التغييري في مقابل الإنتاج الإبداعي أو التقريري):

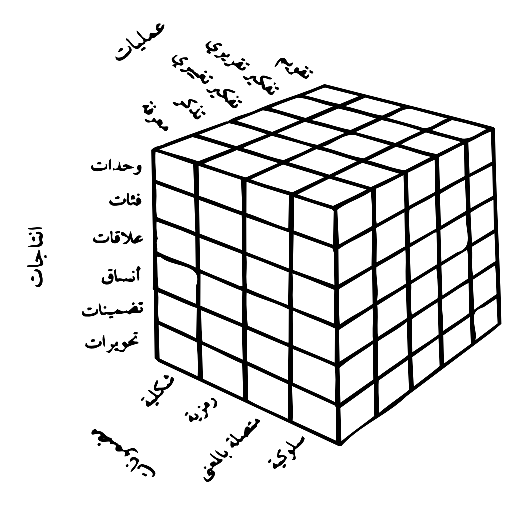
وفيما يلي شرح الأبعاد المختلفة لهذا النسق:

أولا:

البعد الأول من هذا النموذج يتكون من العمليات operations وهي أنواع من النشاطات العقلية التي يقوم بها الكائن من خلال المعلومات الجاهزة، أو الخامات التي يتعامل معها عقليا ويستطيع تمييزها ومن أمثلة هذه العمليات:

1- المعرفة :Cognition وتتعلق بالاكتشاف المباشر والوعي وإعادة الاكتشاف،

أو إعادة التعرف على المعلومات في مواقف وأشكال جديدة وكذلك عمليات الفهم والاستيعاب والتمثيل.



النموذج النظري للبناء الكامل للعقل

2- الذاكرة :memory وتتعلق بتسجيل المعلومات وتخزينها بحيث تكون في متناول عقل الإنسان بدرجات متفاوتة. وكاستجابة لعمليات مختلفة من التعلم الإنساني.

3- التفكير الإفتراقي أو الإبداعي أو التغييري Divergent thinking وهو يتعلق بنتيجة المعلومات وتطويرها والوصول إلى معلومات وأفكار ونواتج جديدة من خلال بعض المعلومات المتاحة ويكون التأكيد هنا على نوعية الناتج وطبيعته أكثر من كميته أو عدده. و هذه العملية هي أهم العمليات المتضمنة في الاستعداد الإبداعي العام.

4- التفكير الإتباعي أو الإنفاقي Convergent thinking وهنا تتم تنمية وإصدار معلومات جديدة من معلومات متاحة أيضا، لكن التأكد هنا يتم على أهمية الوصول إلى حلول سبق الوصول إليها، ومتفق عليها من قبل بعكس النوع السابق الذي يؤكد على أهمية الجدة والأصالة والندرة الإدهاش والتغيير، والاستجابة في التفكير الإبداعي مرتبطة بنوعية المنبه وقريبه

منه، بينما الاستجابة في التفكير الإبداعي تكون بعيدة عن طبيعة المنبه بل وقد تكون غير متوقعة على الإطلاق.

5- التقييم أو التقويم :valuation وتتعلق هذه العملية بالوصول إلى قرارات أو إصدار أحكام تتعلق بالملكات الخاصة بالرضا عن العمل مثل كونه دقيقا أو صحيحا أو مناسبا أو يتسم بالكفاءة أو مطلوبا ... الخ.

ثانيا: المحتويات أو المضامين Contents. وهي فئات أو أشكال متسعة من المعلومات يكون الكائن قادرا على تمييزها. وأنواعها هي:

1- المحتوى الشكلي :Figural وهو المعلومات في أشكالها الملموسة أو العيانية أو المحسوسة. ويتم إدراكها بالحواس أو استعادتها بالخيال أو الذاكرة في شكل صور.

ويتضمن مصطلح «شكلي» إلى حد ما التضمينات الخاصة بالتضمينات الإدراكية للشكل والأرضية، وكذلك فإن المعلومات المتعلقة بالمسافات والمساحات البصرية هي معلومات شكلية أيضا، وكذلك الفروق في المدركات الشكلية التي تتلقاها الحواس المختلفة للإنسان كالأبعاد والتذوق واللمس مثلا.

2- المحتوى الرمزي :Symbolic وهو المعلومات المعطاة في شكل إشارات ذات دلالة لكنها ليست ذات أهمية في ذاتها أو بمفردها مثل الحروف والأرقام والكلمات والرموز الموسيقية، خاصة عندما لا نضع المعاني والأشكال المصاحبة لها في الاعتبار.

3- المحتوى الخاص بالمعاني (أو الدلالي) :Semantic وهو المعلومات المعطاة في شكل معان تتعلق بالكلمات بطريقة معينة. والأمر هنا ليس متعلقا بالكلمات فقط بل بالتفكير اللغوي وعمليات التواصل الإنساني من خلال اللغة أيضا، وكذلك يمكن أن تنقل الصور واللوحات الزاخرة بالمعاني أيضا العديد من المعلومات الدلالية.

4- المحتوى السلوكي :Behavioral وهو المعلومات التي هي أساسا في جوهرها ليست لفظية، ويشتمل هذا المحتوى على التفاعلات الإنسانية المتضمنة العديد من الاتجاهات والحاجات والرغبات والنوازع والحالات المزاجية والمقاصد والإدراكات والأفكار وغير ذلك من المكونات الخاصة بالآخرين وكذلك تفاعل «الأنا» معهم.

ثالثا:

النواتج أو المنتجات :Products وهي أشكال المعلومات التي يتم إفرازها، أو حدوثها خلال نشاط العمليات العقلية ومن أمثلة هذه النواتج:

1- الوحدات :Units وهي البنود الفرعية أو الجزئية أو المعزولة أو المنفصلة من المعلومات التي لها طابع الأشياء المتفرقة.

2- الفئات :Classes وهي التصورات التي تعمل على تجميع وحدات معينة من المعلومات من خلال وجود بعض الخصائص المشتركة بينها.

3- العلاقات Relations. وهي ارتباطات تحدث بين وحدات المعلومات على أساس وجود متغيرات، أو نقاط للاتصال تتعلق بهذه الوحدات. والعلاقات هنا تكون ذات معنى يمكن تحديدها، وليست مجرد تضمينات.

4- الأنساق:Systems وهي تجمعات منظمة، أو بنيوية بين بنود المعلومات. وهي تفاعلات مركبة بين الأجزاء المرتبطة أو المتشابكة.

5- التحويلات :Transformations وهي تغيرات ذات أنواع مختلفة مثل إعادة التعريف، أو تعديل المعلومات أو تغييرها جذريا سواء تعلق ذلك بشكل المعلومة أو وظيفتها.

6- التضمينات :implications وهي استخلاص أو استخراج المعلومات في شكل توقعات، أو تنبؤات، أو معرفة المقدمات والمصاحبات والمترتبان المرتبطة بنوعيات معينة من المعلومات [47]. و قد اعتبر جيلفورد الامتزاج أو الاندماج بين أي فئات ثلاث من الأبعاد الثلاثة السابقة بمثابة العامل السيكولوجي الهام. فالاندماج أو التفاعل مثلا بين معرفة الأنساق الشكلية يكون عامل التوجه المكاني. ومعرفة التضمينات الدلالية ينتج عنها عامل بعد النظر التصوري والتفكير أو الإنتاج الإبداعي للوحدات الرمزية ينجم عنه عامل طلاقة الكلمات. أما التفكير الإبداعي في وحدات المعاني (الدلالية) فيكون عامل الطلاقة الفكرية. وهكذا عموما فإن المقام يستدعينا هنا إلى أن نشير إلى القدرات التي أكد جيلفورد على ضرورتها في التفكير الإبداعي التغييري وأهمها:

1- الأصالة :Originality ويفترض أنها من أهم المتغيرات التي ترتبط بالإبداع. وكثيرا ما نظر إليها على أنها مرادفة للإبداع أو مفتاح أساس له، عق أنه توجد في الأصالة كما يقول «السيد» مفاهيم عاميه يلزمنا أن نحرر

أنفسنا منها قبل إجراء دراسة علمية عنها، بحيث نستبدل المفاهيم العامية بمفاهيم إجرائية تؤدي بسهولة إلى البحث التجريبي، فقد تم الاعتقاد بأنه لا توجد أصالة في فكرة ما إلا عندما تكون الفكرة جديدة تماما، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن البعض مثل سبيرمان رأى أن كل شيء يفعله الفرد يكون جديدا، حتى إدراكا ته للعالم من حوله، أما جيلفورد فيرى أن تعريفها بشكل دقيق وموضوعي وإجرائي يكون عن طريق التكرارات الإحصائية للاستجابة. فالفرد يكون أصيلا بمقدار عدم شيوع استجاباته على المنبهات، التي يتعرض لها، فالأصالة هنا تعني القيام باستجابات غير معتادة أو غير مألوفة، أو القيام بتداعيات بعيدة لأفكار أو موضوعات معينة [48]. فنحن يمكننا الحكم على الفكرة بالأصالة في ضوء عدم خضوعها للأفكار الشائعة وخروجها على التقليدي وتميزها، والشخصي صاحب التفكير الأصيل هو الشخص الذي ينفر من تكرار أفكار الآخرين، وحلولهم التقليدية للمشكلات [49]، و من ثم فالمصور المبدع ككل فنان مبدع عادة ما يكون مصورا أصيلا يبحث عن الجديد والمفيد، ويهرب من الأفكار الشائعة والتعبيرات التي صارت في متناول كل يد. إنه يبحث عن طريقه الخاص، طريق الأصالة الذي هو طريق الإبداع.

2- المرونة :Flexibility ويقصد بها قدرة المبدع على تغيير وجهته الذهنية (أي قدرته على التحرر من القصور الذاتي و(لأفكار النمطية)، وتمكنه من الدوران حول العقبات الداخلية (المزاجية والعقلية) والخارجية (الاجتماعية والبيئية)، وكذلك في حالة الفن عقبات الأداء والتكنيك وصعوباته والمشكلات المختلفة التي تظهر أمامه في كل لحظة. إن المرونة شرط أساسي للإبداع لأنها تعني القدرة على التحكم والتغيير والمواجهة وتعديل الموقف وإعادة التنظيم وكلها شروط ضرورية للإبداع.

3- الطلاقة :Fluency وهي تعني قدرة المبدع على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار الإبداعية. والاهتمام هنا يوجه نحو الكم وليس نحو الكيف كما هو الأمر في حالة الأصالة، لكن هذا الكم «الطليق» يجب أن يكون أيضا متسما بالجدة والأصالة والمناسبة والطرافة أو الإبداعية بشكل عام. وفي الأدب يحتاج المبدع إلى طلاقة الكلمات مع طلاقة الأفكار والصور، بينما في فن التصوير قد يكون الأمر الحاسم هو طلاقة الأشكال، تجددها،

ظهورها الدائم، تغيرها، مراودتها الدائمة لخيال المبدع، غيبتها المؤقتة ثم عودتها في علاقات جديدة.

4- الحساسية للمشكلات :Sensitivity to Problems وهي تعني قدرة المبدع على الإحساس بمظاهر النقص والقصور والضعف الكافة في الأشياء. وأيضا ما هي الثغرات الظاهرة والكامنة في مجال معين من المعرفة الإنسانية؟ ثم أيضا قدرة هذا المبدع على اقتراح حلول إبداعية، أو تقديم أعمال إبداعية تمثل حلوله، أو وجهات نظره التي يراها مناسبة لإكمال النقص والتغلب على القصور، وتقوية الضعف وسد الثغرات.

5- النفاذ :Penetration وقد يسمى بالاختراق أو الاستشفاف. وهذه القدرة تعني تمكن المبدع من النظر البعيد. إنها تعني القدرة على اختراق العقل الإبداعي لكل حواجز الزمان والمكان ورؤية ما يكمن خلفهما، ثمة مناطق مجهولة من المعرفة الإنسانية تخفيها المظاهر السطحية للأشياء، والقدرة على الذهاب إلى تلك المناطق البعيدة، والامتداد بشكل إبداعي من المعلوم إلى المجهول، ومن الظاهر إلى الكامن، ومن الحاضر إلى الغائب بشكل يتجاوز الحواجز والقيود هو ما يقصده العلماء باسم النفاذ.

6- مواصلة الاتجاه :Maintenance of direction وهنا يتم التأكيد على أن الإبداع ليس شيئا عابرا وسريعا، وليس أمرا يقوم به الإنسان عفو الخاطر أو بشكل لا إرادي تماما. إن هذا العامل يعني قدرة المبدع على تركيز انتباهه وتفكيره في مشكلة معينة زمنا طويلا جدا، وهذا مما يتفق وملاحظة ماير Meier ومؤداها أن «من بين السمات الهامة التي تمتاز بها عادات العمل عند الأطفال والراشدين النابغين، والتي تمتاز بها كذلك طريقتهم في إطلاق طاقاتهم، التركيز على العمل الذي هم بصدده لفترات لا حد لها» [50]. وسوف يتضح لنا خلال الفصل القادم كيف كانت لهذه القدرة أهميتها الكبيرة في إنجازات مصورين أمثال فان جوخ، وبيكاسو، وكاندنسكي وغيرهم من الفنانين الذين تركوا بصماتهم الواضحة على مسار الفن الحديث.

توجد بالإضافة إلى ما سبق عوامل خاصة بقدرات أخرى ضرورية مثل قدرة المبدع على القيام بعمليات التحليل والتركيب، وكذلك تمكنه من الحركة الذهنية من البسيط إلى المركب، ومن المألوف إلى غير المألوف، ومن المحسوس إلى المجرد، ومن الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل مستعينا

بقدرات الخيال، وكذلك قدرات التقويم Evaluation والتفصيل elaboration, أو القدرة على القيام بتكوينات كبيرة من فكرة أو أفكار قليلة متاحة، وغير ذلك من القدرات الضرورية للإبداع.

2- المنحى الدافعي والمذهب الإنساني:

يؤكد أصحاب هذا المنحى عموما على الدوافع الإبداعية ودورها في النشاط الإبداعي الكلي، لكنهم-وبشكل خاص-يوجهون معظم اهتمامهم إلى دافع تحقيق الذات self-actualization و دوره في النشاط الإنساني بوجه عام، والنشاط الإبداعي بوجه خاص، ويجد هذا الدافع جذوره في الفلسفة الوجودية وفي المنهج الفينومينولوجي، وفي أفكار كيركجورد، وشوبنهور، ونتشه، وياسبرز وهايدجر، وهوسرل، و سارتر، بل وقبل ذلك لدى سقراط والقديس أوغسطين وباسكال وغيرهم ممن أكدوا على توق الإنسان الدائم للامتداد والمعرفة والتحقق. لقد رأى «ياسبرز» كما يقول «باريت» المعنى التاريخي للفلسفة الوجودية في أنها كفاح دائم لإيقاظ إمكانات الحياة الحقيقية والأصيلة داخل الفرد في مواجهة انجراف كبير يحدثه مجتمع يحاول صياغة الإنسان في شكل معياري مقنن والإنسان-وفقا لكير كجورد-كما يقول «النبر جر» لن يكون أبدا كائنا مجهزا من قبل، فالإنسان سيظل في جوهره هو ما يفعله لنفسه وبنفسه وليس شيئا آخر. والإنسان يكون نفسه من خلال اختياراته لأن لديه الحرية لأن يقوم باختيارات حيوية وحاسمة، وأكثر من ذلك لديه إمكانية الاختيار ما بين ما هو حقيقي وما هو زائف من أشكال الوجود. ومن أجل أن يمر الإنسان من الوجود الزائف إلا الوجود الحقيقي فإن عليه أن يعاني محنة اليأس والقلق الوجودي (أي قلق الإنسان في مواجهة قيود وجوده، أو وجوده المحدود بكل ما يشتمل عليه من موت وخواء)[51]. إن المنظور الدافعي يحسن فهمه في ضوء محاولات الإنسان الدائمة، وتوقه الأبدي لأن يجد طرائقه الخاصة في الحياة سعيا وراء كل ما هو حقيقي وهام لتحقيق وجوده، هذا المنظور الدافعي رغم تأكيد أصحابه على الطابع العلمي له، إلا أنه يظل غير قابل للفهم إلا في ضوء الوجودية، والفينومينولوجيا، والبوذية، والتأوية وغيرها من الفلسفات المؤكدة على سعي الإنسان الكامل نحو الحرية ونحو الاكتمال، وكذلك الدور الكبير

للخبرة الباطنية الإنسانية في هذا السعي، وبالإضافة إلى ما سبق يحسن فهم هذا المتطور أيضا في ضوء بعض النظريات السيكولوجية الأكثر حداثة في مجال الشخصية مثل نظرية البورت التي أكدت على أهمية تفرد وخصوصية وكلية الخبرة الإنسانية والشخصية الإنسانية، وهي نزعة تؤكد عليها أيضا نظرية الجشطلت في مجال الإدراك وحل المشكلات. إن المعنى الحقيقي لمفهوم تحقيق الذات الذي هو المفهوم المركزي في الاتجاه الإنساني والمنظور الدافعي للإبداع يكمن في محاولة الإنسان اكتشاف ذاته الحقيقية، والتعبير عنها وتطويرها. والذات باعتبارها الجزء النامي والأكثر تطورا وإبداعا من الأنا الواعية للشخصية التي سبق أن أكد على أهميتها الكبيرة أولرويونج، ورانك، و روجرز، وماسلو وغيرهم، فالذات عند يونج مثلا هي الاندماج المتمايز الأكثر اكتمالا وامتلاء وتناسقا لكافة جوانب الشخصية الإنسانية الكلية. هذه المرحلة يحاول الإنسان دائما الوصول إليها من خلال ما سماه جولد شتين سنة 1939، و ماسلو سنة 1954 باسم «تحقيق الذات» و ما سماه إيريك فروم سنة 1941 «التوجه المنتج»، و ما سماه سينج وكومبز سنة 1949 باستمرار «وتعزيز الذات الظاهرية»، و ما أسمته كارين هورني سنة 1950 «الذات الحقيقية و إدراكها»، و ما أطلق عليه رايسمان سنة 1950 اسم «الشخصي المستقل»، و ما عناه كارل روجرز سنة 1951 حين كان يتحدث عن «التحقيق والاحتفاظ والتعزيز لخبرات الكائن» وكذلك ما دعاه رولوماي سنة 1953 «بالكائن الوجودي» وهو أيضا «الصيرورة الإبداعية» عند جوردون البورث سنة 1955 [52]. إن «التوجه المنتج» Productive orientation أو الإبداعي لدى إيريك فروم مثلا يقوم على أساس العلاقات التي يقيمها الإنسان مع العالم الخارجي، وأهم هذه العلاقات هي علاقة الحب. فالحب اتحاد مع شخص ما أو شيء ما خارج الذات، وهو خبرة تتضمن الانفصال والاتصال، والعزلة والتكامل أيضا، وهو يتضمن المشاركة التي تسمح بالكشف عن النشاطات الداخلية الخاصة. ويعبر التوجه المنتج عن نفسه من خلال التفكير الذي هو محاولة للإمساك بالعالم من خلال العقل، وفي مجال الفعل يكون للفن والحرفية أهميتهما الكبيرة، وفي مجال المشاعر يكون الحب هو السائد بما يتضمنه من اهتمام ومسؤولية ومعرفة مصحوبة باحترام للذات وللآخرين. إن الفرد هنا يكون مبدعا وليس مخربا، كما أنه

يدرك ذاته وبتقبلها بدلا من أن يساير الآخرين وينصاع للقطيع، إنه يكون أكثر وعيا بذاته، كما أنه يفكر وينشط ويشعر في ضوء حاجاته الخاصة وحاجات الآخرين أيضا. بالإضافة إلى فروم فقد أكد «كارل روجرز» الدور الكبير لدافع تحقيق الذات، والفرد يبدع أساسا في رأيه لإرضاء ذاته، ومن ثم فليست هناك ضرورة للتساؤل عن مدى كون الإنتاج جيدا أو سيئا من الناحيتين الأخلاقية والاجتماعية. ويشير روجرز إلى أن ما يعنيه بالدافعية الإبداعية هو«ذلك التيار الموجه الذي يكون واضحا في كل حياتنا العضوية والإنسانية، إنه التوق إلى الانتشار والامتداد والتطور والنضوج، وهو الميل إلى تنشيط قدراتنا إلى المدى الذي يكون عنده هذا النشاط معززا لوجود الإنسان وحياله [54]. وفي عرضه للشروط الضرورية للإبداع أكد روجرز على أهمية الانفتاح على الخبرة Openness to experience وعرفها بأنها «نقص التصلب»، والقدرة على النفاذ وتجاوز حدود المفاهيم والمعتقدات والإدراكات والفروض. إنها تعني تحمل الغموض حينما وجد، كم تعني القدرة على استقبال المعلومات الكثيرة والمتصارعة دون اللجوء إلى إغلاق الموقف أو الحيل الدفاعية، [55] ويشير روجرز أيضا إلى أن الشرط الأكثر جوهرية في الإبداع هو أن مصدر الحكم التقويمي فيه هو أمر داخلي بالنسبة للمبدع، فقيمة إنتاجه لا تنبعث من انتقاد أو تجنيد الآخرين له، بل من رأيه هو في هذا الإنتاج تقويمه له، ثم يؤكد بعد ذلك على أساسية ما سماه بالقدرة على التلاعب بالعناصر والمفاهيم، وهي ترتبط بالانفتاح على الخبرة ونقص التصلب، إنها القدرة كما يقول روجرز على اللعب التلقائي بالأفكار والألوان والأشكال والعلاقات. ومن خلال هذا اللعب تظهر الرؤيا الإبداعية بطريقة جديدة وذات معنى، وبالطبع لسنا في حاجة إلى تأكيد ذلك التأثير الواضح بمفاهيم ومنهجية الفينومينولوجيا في تصورات ومنهجية روجرز هذه. هناك بالإضافة إلى فروم و روجرز عالم آخر يرتبط اسمه كثيرا بمفهوم تحقيق الذات وهو العالم أبرا هام ماسلو الذي قدم في عام 1954 م خمس عشرة صفة اعتبرها مميزة للأشخاص الذين يحققون ذواتهم وهي:

1- إنهم يكونون أكثر كفاءة في إدراكهم للواقع وأكثر ارتياحا في علاقاتهم به.

2- إنهم يتقبلون الذات والآخرين.

3- إنهم يتسمون بالتلقائية.
4- والتركيز حول مشكلة ما.
5- والحاجة إلى الخصوصية.
6- والاستقلال في علاقاتهم بالبيئة والثقافة.
7- ولديهم القدرة على انتزاع النشوة والإلهام والمتعة من الحياة.
8- ولديهم خبرات صوفية يحسون خلالها بالحياة بشكل شامل وعميق.
9- ولديهم اهتمامات اجتماعية.
10- ولديهم علاقات شخصية حميمة.
11- تسود الديمقراطية بنية شخصيتهم فهم يحترمون الآخرين يمكنهم إقامة علاقات طيبه معهم، والتعلم منهم بصرف النظر عن المولد أو الجنس أو العرق أو الطبقة... الخ.
12- يميزون بين الوسائل والغايات.
13- ولديهم حس بالفكاهة والمرح.
14- يتسمون بالإبداعية والأصالة.
15- ويقاومون عمليات التنميط والقولبة الثقافية لهم.

ورغم ما في هذه الصفات لدى ماسلو من تداخل أحيانا وتكرار أحيانا أخرى إلا أنه يؤكد على أهمية توفر هذه الصفات لدى الأفراد الذين يحاولون تحقيق ذواتهم، كما أنه يؤكد أيضا على أن الإبداع هو أمر شديد البروز لدى الأشخاص المحققين لذواتهم أكثر من غيرهم من الأفراد [56]، هو يؤكد في سياق آخر على أن مفهوم الإبداع يكاد يتطابق لديه مع مفهوم الصحة النفسية وتحقيق الذات والامتلاء بالإنسانية، كذلك يؤكد ماسلو على أهمية مفاهيم الانغماس في الحاضر، النشاط الموجود الآن وهنا فقط، أما الماضي والمستقبل فيتم فهمهما فقط في ضوء حضورهما وسطوعهما في الحاضر فقط وارتباطهما به وليس في غيابهما أو ابتعادهما عنه. ويشير ماسلو أيضا إلى أهمية عمليات تضييق مجال الوعي وتوسيعه وفقدان الأنا الواعي لحدوده، و اختفاء المخاوف وكف عمليات التحكم الواعية، و تقليل ضوابط المثبطات الميكانزمات الدفاعية أثناء النشاط الإبداعي، كلها مفاهيم وثيقة الصلة بالمفاهيم التفسيرية في بعض النظريات التحليلية النفسية للإبداع خاصة لدى فرويد وكيوبي وغيرهما [57]. لكن هذه الوجهة، من النظرة

الخاصة بما يسمى بالمذهب الإنساني، تعاني مثلها مثل التحليل النفسي من كثير من مظاهر الضعف. «وقد يعزى هذا الضعف إلى عدد من الأسباب، لعل من أهمها حداثة هذا المذهب، إذ لا يزال في مرحلة التبلور،.... وقد يعود هذا الضعف أيضا إلى أن أصحاب المذهب الإنساني الذين تحدثوا عن الابتكار لم يتعاملوا مع هذا المفهوم على أساس أنه يدل على عملية عقلية معينة تؤدي إلى ناتج معين، وإنما نظروا إليه نظرة رومانسية إلى حد كبير، ووجدوا فيه معايير إن تحققت يكن فيها تحقيق لإنسانية الإنسانية»(58).

لا يفوتنا ونحن نتحدث عن المنحى الدافعي أن نتحدث عن التصور الخاص الذي قدمه سلفاتور مادي للدافعية الإبداعية، فقد أكد على أهمية الحاجة إلى الكفاءة والحاجة إلى الجدة في النشاط الإبداعي. فالحاجة إلى الكفاءة يقصد بها أن الفرد تستثار دافعيته في اتجاه أشياء تتيح له ممارسة واستخدام قدراته وإمكاناته في أفعال تجعله يرى نفسه يقوم بنشاطات خاصة ذات قيمة بالنسبة له، ولا يعني هذا أن يقوم الفرد بما يصفه له الآخرون، بل ربما كان الأمر عكس ذلك. إن ما يريده الفرد هنا هو أن يكون هناك دليل وأضح على أنه يقوم بأشياء تتصف بالتمييز والتفوق، ورغم أنه قد يعجب بما يقوم به الآخرون إلا أنه في ظل هذا النوع من الدوافع يكون الفرد متمركزا بشكل واضح حول نفسه بحيث لا يقنع بأي شيء إلا بالدليل القاطع على تفوقه الخاص. إن هذا الدافع هو الذي يقود نحو المثابرة في التطوير والتعبير عن مواهب الفرد وقدراته وهذه المثابرة تشكل جالبا من أهم جوانب النشاط الإبداعي. إنها هي التي تدفع نحو التعديل والتنقيح والتحضير للعمل حتى يصل إلى أكمل صورة يراها المبدع مثلما فعل د. هـ. لورنس مع روايته «قوس قزح» حين قام بكتابتها من حديد حوالي عشر مرات حتى دخل بعدها في طور نقاهة صحية كالذي يعقب الأمراض الشديدة. أما الحاجة إلى الجدة فهي ما تجعل الفرد الذي يمتلكها يرى في غير المألوف و النادر وغير المتشابه وغير المتوقع إشباعات خاصة. وليست الجدة هنا وسيلة لتحقيق المفيد والنافع بقدر ما هي استجابة انفعالية مصحوبة بالدهشة. إنها هي التي تتناقض مع السام الذي أعتبره اللورد بايرون أشد درجات العذاب الإنساني، إن الشخصية المبدعة كما يقول «مادي» هي شخصية تمر بخبرات الحاجة للكفاءة، والحاجة للجدة

بشكل مكثف وعميق أكثر من أي نوع آخر س الدوافع، وفي حالة ما إذا كانت الحاجة إلى الكفاءة هي السائدة، والحاجة إلى الجدة هي الأضعف فإن الشخص قد يكون متوجها نحو الحرفية أكثر من توجهه نحو الابتكار، أما إذا كانت الحاجة إلى الجدة هي السائدة، والحاجة إلى الكفاءة هي الأضعف فإن الاتجاه النقيض قد يظهر (يتوجه الشخص نحو الابتكار أكثر من اهتمامه بالنواحي الحرفية)، أما إذا ساد الدافعان لدى الشخص بشكل كبير فإنهما يمتزجان معا لإحداث تركيبة فريدة من التفاعل بين الحرفية والابتكار[59]. إن الإبداع ليس مجرد استبصارات جديدة، أو تصورات مبتكرة، أو خيالات فريدة لم يسبق إليها، وثمة تيار قوي دافع وموجه نحو الجديد والمبتكر والفريد ودونه (أي دون هذه الدافعية الإبداعية الموجهة يكون الإبداع أمرا في منتهى الصعوبة إن لم يكن مستحيلا)، لكننا يجب أن نكون على وعي بأن الدافعية الإبداعية وحدها أيضا لن تكون كافية لاكتمال العمل الإبداعي، قد تكفي للوصول إلى مشارفه، لكن اختراق أعماقه تحتاج إلى عمليات أخرى يحاول هذا الكتاب أن يتعرف على بعضها.

3 - المنحى الترابطي:

قال اندريه بريتون A. Breton إن جزءا هاما من الأصالة يتمثل في القدرة على إطلاق الأفكار من الوقائع المتمايزة المتجاورة[60]. وهذا القول باعتماد الإبداع على عملية تكوين تداعيات، أو ترابطات من الفكرة السابقة وتحويلها إلى تكوينات وتركيبات جديدة وجد أصداء له عند بعض الباحثين الذين اقترحوا استخدام مبادئ النظرية الترابطية في تفسير السلوك الإبداعي، وذلك من خلال إطار سلوكي تقليدي أو محدث. فواطسون J. B. Watson مثلا يعرف التفكير الإبداعي بأنه تفكير غير معتاد، يحدث حينما يندمج المرء في حل مشكلة معينة جديدة، ويكون هناك في البداية عدد من محاولات التعلم، وفيه يصل المرء إلى خلق تكوينات جديدة كالقصيدة أو اللوحة الفنية، أو الفرض العلمي. ويتم الوصول إلى الاستجابة الإبداعية عن طريق تناول الكلمات والتعبير عنها حتى نصل إلى نمط جديد منها، وعناصر الخلق الجديد (الكلمات) كلها قديمة (جزء من المخزون السلوكي الموجود لدى الفرد فعلا) وما يحدث لها هو تركيبها في أنماط جديدة

نتيجة للتغير المستمر في أنماط المنبه [61].

ويشبه تفكير هب D. O. Hebb فيما يتعلق بالإبداع تفكير واطسون هذا إذا أبدلنا مفهوم الاستجابات عند واطسون ووضعنا مكانه مفهوم تجمع الخلايا-عند هب-. فهب ينظر إلى الإبداع على أنه ليس الظهور المفاجئ لعملية كلية جديدة، لأن الاستبصار الجديد يتكون من إعادة تركيب مجموعات ردود أفعال وسيطة سبق تكوينها. والحلول الإبداعية للمشكلات هي روابط بين مدخلات حسية وعمليات مركزية سابقة عليها، وإذا لم يتوصل المرء للحل السليم فإن هب يقترح عليه أن يتلاعب أولا بالمنبهات الخارجية المحيطة به في محاولة لتغيير تجمع الخلايا الذي يكون نشطا في هذه الآونة، وإذا لم يكن هذا مفيدا فعليه أن يسقط المشكلة وينطلق بعيدا عن الموقف البيئي المباشر، وهذا يسمح بالتغييرات في العمليات الوسيطة الحادثة، ومن ثم يمكن الوصول للحل الجديد بعد ذلك [62]. أما ميدنيك S. A. Med nick فعرف الأصالة بأنها «ربط بين اثنين أو أكثر من العناصر التي لم تكن مرتبطة من قبل من أجل تحقيق هدف معين» [63]، و قال ميدنيك أيضا بأن الإبداع يشتمل على تكوين روابط بين المنبهات والاستنتاجات، ولكن ما يميز هذه الروابط هو أنها تغم بطريقة غير مألوفة، فالمنبهات تربط باستجابات لا تتعلق بها إلى حد كبير، فالربط بين جوانب البيئة يتعلق هنا أكثر بالجوانب التي لا ترتبط في الخبرة.

والحل الإبداعي-عند ميدنيك-يتم الوصول إليه بطرائق ثلاث هي

1)التحول الفكري serendipity كأن تساهم وقائع اتفاقية (أي تحدث صدفة) في الوصول إلى الترابطات المطلوبة، وذلك أثناء انشغال الفكر بترابطات أخرى مختلفة.

2)التشابه بين العناصر الترابطية.

3)أن تكون هناك عناصر وسيطة مشتركة تساعد في الوصول إلى ما هو أصيل وغير شائع.

وهناك فروق فردية في إنتاج الترابطات الأصيلة، فالبعض يعاني من صعوبة شديدة في إنتاج الاستجابات البعيدة أولا ينتجها على الإطلاق، بينما البعض الآخر يكون أكثر تحررا من سيطرة الحلول المألوفة ومن ثم ينتج التداعيات البعيدة بسهولة ويسر [64]. و بعض خصائص التركيبات

الفريدة يمكن الوصول إليها إذا وضعنا في اعتبارنا الجدة المحضة، وغير المتوقعة، وكذلك مناسبة واكتمال وبساطة هذه التركيبات، وأيضا المسافة العقلية بين عناصرها [65]. و على كل فإن محاولات تفسير الإبداع وفقا لهذه المنحى-كما يقول كر ويلي-تهمل الفرد نفسه باعتباره عنصرا هاما في الربط بين البيئة والسلوك، فهو يصبح مجرد مكان لتخزين الارتباطات الشرطية، ويكون تحت رحمة العابر ومثيراته، كما أنه سلبي أساسا وهذا ما يرفضه الكثير من السيكولوجيين، فالتحديد-لماذا كان المرء سيتصرف إبداعيا أو اتباعيا-لا يقع في التاريخ التشريطي له، لكن في خصائصه الفريدة ككائن يشترك بطريقة نشطة في الحياة، كما أن التفكير الإبداعي يرتبط بخصائصه الشخصية وبكفاءة قدراته العقلية [66].

كما أننا إذا اعتبرنا الإبداع عملية تركيب. أو إعادة تركيب لعناصر متفرقة فإن هذا يكون ذريا أكثر من اللازم، فالكثير من معارفنا وخبراتنا وسلوكنا يبدو لنا في شكل أنماط منظمة أكثر من كونه مجرد تجميع لأجزاء متفرقة. والتغيير في جزء واحد من النمط قد يغير النمط كله، كما قد تغير لمسة واحدة بالفرشاة المعنى الكلي للوحة معينة [67].

4- المنحى المعرفي

تهتم النظريات المعرفية أساسا بالطرق المختلفة التي يدرك بها الأفراد الأشياء والوقائع، وكيف يفكرون فيها، وهذا يتعلق أساسا بما يسمى بالأساليب المعرفية Cognitive style. والأساليب المعرفية هي الطرق التي يلجأ إليها الأفراد في تحصيلهم للمعلومات من البيئة [69]، فالفرد ينظر إليه على أنه يقبض بإحكام، وبطريقة نشطة، على بيئته، فهو ليس مجرد مستقبل سلبي لما تقدمه له هذه البيئة، والأشخاص المختلفون يمتلكون طرائق مختلفة في التعامل مع العالم الخارجي، فهم يستقبلون المعلومات بطرق معينة، ويفسرونها بطرق خاصة، ويخزنونها وفقا للمعلومات النشطة التي سبق تخزينها في الماضي [70]. و من أشهر النظريات المعرفية نجد نظرية وتكن Wit kin، ونظريه جارد نر Gardener, أما وتكن فقد ميز بين شكلين من أشكال الإدراك أو طرزه هما:

ا) الطراز المعتمد على المجال Field-Dependent وفيه يكون الإدراك محددا

إلى حد كبير بالتنظيم الكلي للمجال مما ينتج عنه أن تبدو الخبرة بأجزاء المجال وكأنها منصهرة فيه.

2) الطراز المستقل عن المجال Field-independent ويكون فيه استقلال واضح للشكل عن الأرضي. وقد أكد وتكن على أهمية القدرة على تشكيل المجال Field Articulation في دقة الإدراك. أما جاردنر فقد أكد على أن دقة الإدراك تعتمد على قدرة اللاتمركز الإدراكي Perceptual Derentration (أي الإحاطة Scanning بمنطقة أكبر من المجال). وذكر ورد W. Ward أن المفحوصين المبدعين قد أعطوا-في إحدى تجاربه-استجابات أكثر في البيئة الثرية بالتنبيهات مما أعطوه في البيئة المجدبة أو الأقل ثراء، بينما لم يتأثر غير المبدعين بالتباينات الحادثة في مثيرات البيئة، ومن ثم فقد اقترح أن الإحاطة بمرئيات البيئة من أجل الحصول على المعلومات المناسبة تعتبر استراتيجية هامة من استراتيجيات العمل الإبداعي[71]. والإبداع وفقا للنظريات المعرفية لا يمثل أنساقا مختلفة من العلاقات الترابطية، ولكنه يمثل طرائق مختلفة في الحصول على المعلومات ومعالجتها، وطرائق مختلفة أيضا في الدمج بين هذه المعلومات من أجل البحث عن الحلول الأكثر كفاءة للمشكلات الإبداعية، ومن ثم فإن التركيز على عمليات الإدراك، وطرق أو أساليب المعرفة كان يشكل بؤرة هامة من بؤر الاهتمام التي بدأ المنظرون المعروفون منها طريقتهم في التعامل مع الظواهر السلوكية، ومن بينها ظاهرة السلوك الإبداعي. فهذا المنحى يهتم بالمدى الذي يكون عنده الأفراد ذوو الدرجة العالية من الإبداع قد تم إعدادهم للقيام بمخاطرات عقلية، ومدى رغبتهم في استقبال وتخزين كميات كبيرة من المعلومات التي تقدمها البيئة بدلا من تقييد أنفسهم بجزء بسيط ومحدد منها، كذلك يهتم هذا المنحى بقدرة الأفراد على التغيير السريع لوجهاتهم الذهنية [72]. و من خلال هذا المنحى يمكن قبول القول بأن المرونة كما تعرف-أحيانا-بأنها القدرة على تحويل الانتباه من الطراز التحليلي إلى الطراز الكلي يمكن أن تربط بالإبداع. ويؤكد أصحاب المنحى المعرفي على أن الأفراد الذين تتضمن أساليبهم المعرفية أقل قدر من الرقابة على المعلومات المتاحة في العالم الخارجي يكونون أكثر قابلية لأن يصبحوا من المفكرين المبدعين.

وعموما يؤكد هذا المنحى على أهمية دقة الإدراك. وثراء التنبيه البيئي،

وكمية المعلومات الواردة والمخزنة والقدرة على التحكم الإرادي في مجاله وتشكيله وعلاقة ذلك كله بالإبداع.

5- مناخ أخرى: أولا: اعتقد جيمس وليبي B. J. James & W. L. Libby أن العملية الإبداعية تتكون من تحول مرحلي Physic Alternation بين مرحلتين هما:

أ-مرحلة الانفتاح Opening، أو تنمية الفكرة وفيها يكون العقل مستقبلا وباحثا عن الأفكار الجديدة.

ب-مرحلة الانغلاق Closing, أو اختيار الفكرة وفيها يهتم العقل بفحص وتقويم الأفكار الجديدة سواء بقبولها أو برفضها. وكلتا المرحلتين السابقتين تتأرجحان بين مراحل سبع هي: الإحساس بالمشكلة-تحديد المشكلة-البحث عن الحل (وهذا يتضمن عادة «اختيارا لاشعوريا» أو «حدسا»)-تنمية الحل-الاختيار النهائي للحل-إقناع الآخرين بجدوى الحل وأخيرا استخدام الحل أو تطبيقه [73].

ثانيا: اعتبر اوسبورن A. F.Osbarn عملية حل المشكلات الإبداعية متكونة من ثلاث مراحل هي:

أ-اكتشاف الحقيقة Fact Finding وتتكون من جزأين: تحديد المشكلة problem Definition, ثم الإعداد لحلها بجمع المعلومات المناسبة المتعلقة بها.

ب-اكتشاف الفكرة idea-Finding، وتشمل إنتاج أفكار جديدة من خلال تنمية الفكرة الأصلية.

ج-اكتشاف الحل Solution-Finding وذلك من خلال تقويم الأفكار، وتبني واحدة منها لتنميتها واستخدامها في البداية.

واعتبر اوسبورن أن أسلوب القصف الذهني Brainstorming يتعلق أكثر بالمرحلة الثانية الخاصة باكتشاف الأفكار [74]. ثالثا: يذكر جور دون W. J. Gordon. أن مراحل عمليات الحل الإبداعي للمشكلات هي:

أ-المشكلة.

ب-التحديد والتحليل المختصر للمشكلة.

ب-الاقتراحات المباشرة لحل المشكلة.

د-فهم الأفراد للمشكلة. أهدافها وطريقة حلها.

هـ-الراحة من التفكير في المشكلة.

و-التخيل المناسب.

ز-التطبيق العملي لناتج التخيل المناسب للمشكلة [75].

رابعا: وأخيرا فقد اعتبر شتاين العملية الإبداعية مكونة من ثلاث مراحل هي:

أ-مرحلة تكوين الفرض Hypothesis Formation لما وتبدأ بعد الإعداد وتنتهي بتكوين فكرة أو خطة.

ب-مرحلة اختيار الفرض Hypothesis Testing لما وتشتمل على اختبار ما إذا كانت الفكرة ستصمد أمام الفحص والاختبار الدقيقين أم لا.

ج-مرحلة التوصيل Communication وتشتمل على عرض النتائج أو الناتج الأخير على الآخرين الذين قد يقبلونه ويستجيبون له [76].

والملاحظ عموما على التصورات السابقة إنها معنية أساسا بالحلول الجيدة للمشكلات العلمية-أي بسلوك حل المشكلات-أكثر من عنايتها بالإبداع ذاته كعملية، فهي مثلا غير مفيدة في تفسير الإبداع الفني الحقيقي، كما أنها متعلقة أكثر بالإبداع-أو حل المشكلات-الجماعي، وفي مواقف الصناعة والتربية، كما أنها تقع في بعض الأحيان-تحت تحكم أوامر خارجية من قائد الجماعة (كما في حالة جور دون مثلا)، ونقطة الضعف الخطيرة في هذه التصورات هي لجوءها إلى الجوانب اللاشعورية لتفسير سلوك حل المشكلات الإبداعية.

رابعا: بعض تصورات الفنانين للعملية الإبداعية في فن التصوير:

١) فان جوخ (1853- 1890)

تتضمن خطابات فان جوخ التي تبادلها مع أخيه ثيو العديد من المعلومات والملاحظات الهامة عن عملية الإبداع في فن التصوير، فهو يؤكد على أهمية الوعي والدراسة والملاحظة العميقة والتركيز، وأيضا ضرورة أن يكون لدى الفنان هدف واضح يسعى إليه. «إنني أريد أن أعبر عن المشاعر الإنسانية الصادقة، وهذا العمل هو الهدف. ومن خلال التركيز على هذه الفكرة الواحدة فإن كل شيء يقوم به المرء يكون مبسطا لا تكتنفه الفوضى أو العشوائية، إنه ينجز برمته من خلال هدف واضح الرؤية» [77]، وهو يشير إلى أهمية الانغماس في العمل والاستغراق فيه «ليس على المرء أن

ينتظر حتى يكشف التصوير عن نفسه.. الممارسة تصنع الكمال. وبالتصوير يصبح المرء مصورا. وعلى الفنان أن يمد يده ويتمكن من هذا الفن، وهذا في الواقع أمر بالغ الصعوبة» [78]. ويشير فان جوخ-في أحد خطاباته إلى أنطون رابا رد Rappard إلى أهمية ما سماه الإحساس بالموضوع أو الشعور به في العملية الإبداعية فقال «عندما أتمكن من الوصول إلى الشعور بالموضوع، وأتمكن من معرفته فإنني أقوم برسمه في ثلاثة تكوينات متباينة. أو أكثر. وسواء كانت هذه التكوينات تمثل مناظر طبيعية أو أشخاصا أو أشكالا فإنني دائما ما أعود إلى الطبيعة وأحيل إليها بالنسبة لكل تكوين من هذه التكوينات، ثم أحاول بعد ذلك أن أبذل أقصى جهدي حتى أصل إلى الدرجة التي لا يمكن بعدها وضع أي تفاصيل أخرى. فلو حدث هذا-أي وضعت تفاصيل أخرى زائدة أو إضافية-فإن خاصية الحلم في العمل الفني قد يتم فقدانها» [79]. و ما يقصده فان جوخ هنا بخاصية الحلم في العمل الفني يتعلق أكثر بتلقائية العمل، وكونه بسيطا غير مفتعل. لكنه مع ذلك-نتيجة للجهد الشاق يشير في أحد خطاباته إلى أخيه ثيو إلى الحالات التي تمر بها اللوحة حتى تكتمل فيقول «إنني أجلس وأمامي لوحة بيضاء في مواجهة المنظر الذي أثارني وأنظر إلى ما يوجد أمامي وأقول لنفسي: إن هذه اللوحة البيضاء يجب أن تصبح شيئا ما، وأعود إلى البيت غير راض، وأضعها جانبا، وعندما أستريح قليلا أعود كي أنظر إليها بشيء من الخوف، وأظل غير راض لأن روعة الأصل تكون محفورة في عقلي بجلاء بحيث لا أرضى عما فعلته، لكن بعد ذلك-ورغم كل ما قلته-فإنني أجد في عملي صدى، لما أثارني. إنني أرى أن الطبيعة قد باحت لي بشيء ما، لقد تحدثت إلي وقمت أنا بوضع حديثها على اللوحة بإيجاز، وفي عملي الموجز هذا قد تكون هناك كلمات لا يمكن التفوه بها، وقد تكون هناك أخطاء وثغرات، ولكن يكون هناك بالتأكيد شيء ما مما باحت لي به الغابة أو الشاطئ أو الشكل، وهذه ليست لغة مألوفة أو معتادة» [80].

وفان جوخ على وعي بأن المصور لا يقوم بتقليد الطبيعة أو محاكاتها، لكنه يعيد خلقها فنيا من خلال رؤيته الخاصة وأدواته المتميزة، ويظهر هذا بوضوح بصفة خاصة حينما يتصدى الفنان للتعامل مع النغمات اللونية. «إن التناسق العام للنغمات اللونية في الطبيعة يتم فقده من خلال التقليد

المؤلم الذي يقوم به بعض الفنانين في لوحاتهم، إن المرء يمكنه أن يحافظ على هذا التناسق العام من خلال إعادة ذلك في مدى لوني مكافئ. وهذا لا يكون هو بالضبط ما يوجد في الطبيعة، وقد يكون مختلفا عن الأصل لكن الاستفادة الهامة من النغمات الجميلة التي تشكلها الألوان يجب أن تتم من خلال توافقها الخاص»(81). ويؤكد على ذلك في موضع آخر «إنني أعرف بالتأكيد أن لدي غريزة للون، وأنها سوف تتزايد لدي أكثر وأكثر وأن التصوير هو عظامي ونخاعي.. وإنني أريد لعملي أن يصبح قويا ثابتا، حادا وانسيابيا» وفي موضع ثالث يقول: «إن هناك قواعد ومبادئ أو حقائق أساسية للرسم، كلما توجد قواعد ومبادئ وحقائق أساسية للون، وعلى المرء أن يتعلمها ويتكئ عليها حتى يصل إلى الحقيقة (82). و هو يعبر عن وجهة نظر خاصة كرس لها جهوده واعتبرها الوسيلة الوحيدة الصادقة فيقول. (إن الدافع الكبير المسيطر علي هو أن أتعلم كيفية تصوير عدم الاكتمال لا الكمال. تصوير الانحرافات والتشوهات وتغيرات الواقع، بالدرجة التي يمكن أن تصبح عندها هذه الأشياء غير حقيقية في نظر الكثيرين، ولكنها بالنسبة لي تكون أكثر حقيقة من الحقيقة الحرفية ذاتها. إنني سوف أكون تعيسا إذا كانت لوحاتي صحيحة من الناحية الأكاديمية» (83). والجملة الأخيرة توضح ميل فان جوخ الشديد نحو التفرد والأصالة والابتكار. وقد عبر عن إعجابه بملييه ,Millet وليهرمت ,Lilhermith وميكل أنجلو لأنهم لا يصورون الأشياء كما هي، ولا يقتفون أثرها بطريقة تحليلية جافة، ولكنهم يصورونها كما يشعرون بها.

لقد اهتم فان جوخ بتصوير زهور الأوركيد، وعمليات الزراعة والحصاد، وحفر الأرض، و عمال المناجم، والمقاهي، والغابات، وغير ذلك من مظاهر الطبيعة أو الحياة. وفي كل ذلك كان لديه الإحساس العميق والرؤية الواضحة والرغبة الدائمة في الإنجاز المتفوق الجديد مع الاهتمام بإدخال العديد من التحسينات على عنصر اللون ذلك الذي قال عنه في أحد خطاباته «إني أكون دائما بين تيارين من التفكير، الأول يتعلق بالصعوبات المادية المحيطة بي، والثاني خاص بدراسة اللون. إنني آمل دائما أن أقوم ببعض الاكتشافات هنا كي أعبر عن الحب بين اثنين من المحبين من خلال زواج لونين مكملين أو متتامين، من خلال امتزاجهما وتضادهما، توافقهما وتنافرهما، وكذلك

الاهتزازات الغامضة للنغمات اللونية وثيقة الصلة ببعضها، وأيضا آمل أن أعبر عن فكرة أو شكل الوجه الإنساني من خلال إشعاع النغمة اللونية في مقابل خلفية معتمة، وأيضا أن أعبر عن الأمل بنجمة ما، وعن توق الروح أو تشوقها من خلال شعاع شروق الشمس، وبالتأكيد ليس هناك شيء فيما أقوله من المجاز، أو المبالغة اللفظية، أو المجافاة للواقع، فهذه الأشياء توجد بداخلي فعلا» [84] إن الخطابات تشتمل على الكثير والكثير من الأفكار الهامة عن عملية الإبداع. وقد رأينا أن نستفيد منها في مواضعها المناسبة وذلك حين نتصدى للحديث عن العمليات الإبداعية التي تشتمل عليها العملية الكبرى للإبداع في فن التصوير وذلك في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

2) هنري ماتيس (1869- 1954)

الفن لدى ماتيس هو تكثيف الاحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها، وقد ميز ماتيس بين النظام Order (أي وضوح الشكل) وبين التعبير Expression (أي نقاء الإحساس). وهو يؤكد على «أنه إذا كان هناك نظام ووضوح اللوحة فإنه يعني منذ البداية وجود هذا النظام وهذا الوضوح في عقل المصور، أو أنه كان واعيا بضرورتهما الملحة» [85].

ويعتبر ماتيس أن الخطوة الأولى نحو الإبداع هي أن «نرى كل شيء كما هو عليه في الواقع وهذا يتطلب جهدا مستمرا، وكي نبدع معناه أن نعبر عما يوجد بداخل نفوسنا، وعلينا أيضا أن نغذي مشاعرنا، ونستطيع أن نفعل ذلك فقط من خلال المادة المشتقة من العالم المحيط بنا، وهذه هي العملية التي يمكن من خلالها للفنان أن يدمج ويتمثل تدريجيا العالم الخارجي داخل نفسه حتى يصبح موضوع التصوير جزءا من كيانه، أي يمتلكه بداخله، ومن ثم يمكنه بعد ذلك أن يسقطه على اللوحة كإبداعه الخاص» [86]. ويقول بالنسبة لأهمية التكامل بين أفكار المصور «يجب ألا ينظر إليها أبدا على أنها منفصلة (وسائله البصرية)، حيث إن الفكرة تحتاج إلى التعبير عنها بالوسائل التي يجب أن تكون أكثر اكتمالا، وبالكمال لا أعني التعقيد.... إنني غير قادر على التمييز بين شعوري بالحياة وطريقتي في ترجمة هذا الشعور إلى أعمال فنية، إن التعبير بالنسبة لي لا يكمن في العواطف

المتوهجة في الوجه الإنساني، ولا يتجلى أيضا في الحركة العنيفة، إن التنظيم الكلي للوحاتي هو تنظيم تعبيري، فالمساحة تشغلها الأشكال، ويكون للمساحة غير المشغولة بالأشكال حولها وللنسب وكل شيء دورها الأساسي الذي تساهم به [87].

وقد أشار ماتيس إلى أنه كانت لديه أفكار أساسية ظلت معه منذ البداية، وواصل عمليات تحقيقها وتطويرها عبر مدى متسع من حياته. «إن أفكاري الأساسية لم تتغير، ولكن تفكيري قد كشف عن نفسه، وأشكال تعبيري تتبع أفكاري» [88] مما يشير ويؤكد على أهمية عامل مواصلة الاتجاه الإبداعي لدى هذا المصور المتميز.

بالإضافة إلى ما سبق فقد أكد ماتيس على أهمية الجانب التعبيري للألوان أثناء عملية الإبداع في فن التصوير فقال: «إن الجانب التعبيري للألوان يفرض نفسه علي بطريقة تلقائية تماما، ولكي أصور منظرا طبيعيا في الخريف فإنني لا أحاول تذكر ما هي الألوان المناسبة لهذا الفصل، إنني سوف ألهم (يوحي إلي» فقط بواسطة الإحساس بأن هذا الفصل يستثار بداخلي، والنقاء الجليدي للسماء الزرقاء الناضبة سوف يعبر عن هذا الفصل من خلال ظلال رقيقة كتلك التي تظهر في أوراق النبات عندما يتم رسمها، وإحساسي نفسه قد يتغير والخريف قد يكون رقيقا ودافئا كاستمرار الصيف، أو قد يكون باردا تماما مع سماء باردة وأشجار ليمونية صفراء تعطي انطباعا شعوريا بالبرودة وتعلن قدوم الشتاء. إن اختياري للألوان لا يستند إلى أي نظرية علمية، إنه يقوم على أساس الملاحظة والحساسية والخبرة المشعور بها، لقد شغل سيناك نفسه كثيرا ببضع أوراق وجدها لدى ديلاكروا عن الألوان التكميلية أو المتتامة Complementary Colors وأعتقد أن المعرفة النظرية بها سوف تؤدي إلى استخدام نغمة لونية معينة في مكان معين، لكني أحاول ببساطة أن أضع الألوان التي تخدم وتنقل إحساسي. إن هناك تناسبا معينا يدفع للوصول إلى النغمات اللونية التي أريدها، وقد يؤدي هذا إلى تغيير الشكل، أو تحويل التكوين وأنا أكافح من أجله جاهدا من خلال مثابرتي في العمل [89]، على أننا نلاحظ أن هناك قدرا من التشابه بين أفكار ماتيس وأفكار كل من هنري برجسون وكر وتشه خاصة فيما يتعلق بأهمية التعبير والتعبير من خلال الحدس، وأهمية توسيع مجال

الوعي، وإدخال أنفسنا في مجال الحياة والحدس من خلال الاتصال المتعاطف بيننا وبين الحياة الذي يؤدي إلى حدوث تنافذ Interpenetration متبادل بين الإنسان والحياة مما يؤدي إلى إبداع متصل لا نهاية له [90].

وأيضا هناك تشابه بين أفكار ماتيس وأفكار هذين الفيلسوفين خاصة فيما يتعلق بالتفاعل المستمر بين الماضي والحاضر والمستقبل وبين الزمان والمكان، والتأكيد على فكرة اللحظات الإبداعية الخلاقة التي أكدها برجسون بصفة خاصة.

يقول هنري ماتيس: «وراء هذا التتابع اللحظات التي تكون الوجود الظاهري (السطحي) للكائنات والأشياء والتي تقوم بتعديلها وتحويلها باستمرار، يمكن للمرء أن يبحث عن الطابع الأكثر جوهرية والذي يجب على الفنان أن يصل إليه ويقتنصه إلى الدرجة التي يستطيع عندها أن يعطي تفسيرات أكثر رسوخا عن الواقع.. وتكون الحركة التي يقتنصها الفنان أثناء حدوثها ذات معنى فقط إذا لم يقم بعزل الإحساس الحالي عن الاحساسات السابقة له والتالية عليه»[91].

هذه هي الأفكار العامة لماتيس. ومن الواضح أن ماتيس يركز على أهمية التعبير ويركز على الشكل الإنساني ويهتم بتحويل أو تكثيف الاحساسات إلى مدركات. وهذه المدركات أو الأفكار أو التصورات يتم تكثيفها إلى أشكال لها دلالاتها. وسوف تعرض الكثير من الأفكار الأخرى الخصبة لهنري ماتيس في الفصل الثالث ونحن نتحدث عن العمليات الإبداعية.

3) بول ير (1979- 1945)

يقول بول كلي في سياق هذه الملاحظات التي ذكرها في محاضرة بمناسبة افتتاح معرض له سنة 1924، و التي تعبر عن وجهة نظره وخلاصة تأمله في موضوع العملية الإبداعية بأن الفنان يعطي قيمة كبيرة للقوى التي تقوم بالتشكيل في الطبيعة أكثر من اهتمامه بالأشكال النهائية ذاتها. إن هذا العالم في شكله الحالي ليس هو العالم الوحيد الممكن، ولذلك فهو يفحص بعينه النافذة الأشكال التي تضعها الطبيعة، وكلما كانت نظرته أعمق كانت قدرته على الامتداد برؤيته من الحاضر إلى الماضي أكثر سرعة

وانطلاقا، كما أن الإبداع ينطلق أيضا من الحاضر إلى المستقبل، وهذه الحرية الحركية للأفكار الإبداعية هي أمر مميز للإبداع الفني في رأي بول كلي.

على أن الأمر الذي يعنينا أكثر هنا هو ذلك التصور الشامل الذي قدمه بول كلي، والذي اعتبره هر برت ريد في تقديمه للكتيب الذي يضم ملاحظات كلي أعمق التعبيرات وأكثرها إضاءة على الأساس الجمالي للحركة المعاصرة في الفن.. وذلك أنه من خلال عملية تحليل ذاتي يخبرنا بما يحدث داخل عقل الفنان أثناء نشاط التكوين، وما هي الأغراض التي يستخدم من أجلها مواده، كما أنه يميز بطريقة واضحة بين الدرجات المختلفة أي عمليات أو نظم الواقع، ثم يدافع عن حق الفنان في أن يخلق نظامه الخاص للواقع وفقا لقواعد معينة»[92].

والآن ما هي الأسس التي أقام عليها كلي تصوره؟ يقول كلي إن إبداع العمل الفني يجب أن يتم بالضرورة كنتيجة للتعامل مع الأبعاد النوعية للفن البصري، ولابد من أن يصاحبه تحريف Distortion مناسب للشكل الطبيعي.

ولكن ما هي هذه الأبعاد النوعية التي ذكرها كلي؟

ا): هناك العوامل الشكلية الأكثر أو الأقل تحديدا مثل الخط وقيمة النغمة Tone Value واللون.

أولا: من هذه العوامل نجد أن الخط هو أكثرها تحديدا، وهو يمثل مادة للقياس البسيط وخصائصه كالطول (الطويل أو القصير)، والزوايا (المنفرجة والحادة)، ونصف القطر وغير ذلك من الخصائص التي هي كميات خاضعة للقياس.

ثانيا: أما قيمة النغمة فتعتبر ذات طبيعة مختلفة، فالدرجات المختلفة للتظليل بين الأسود والأبيض يمكن تحديدها أكثر من خلال خاصية الوزن Weight أو التحميل [93]. فمرحلة معينة من العمل يمكن أن تكون أكثر خصوبة من خلال استخدام طاقة الأبيض، ومرحلة أخرى قد يحسن تحميلها (أو جعلها موزونة) في اتجاه الأسود، والمراحل المختلفة يمكن تحميلها في مقابل بعضها البعض كما أن النغمات البيضاء والسوداء يمكن أن تحدث عمليات تفاعل كبير منها.

ثالثا: اللون له خصائص مميزة مختلفة لأنه يمكن ألا يوزن أو يقاس،

ويمكن اكتشاف الفرق بين سطحين خاصين به أحدهما أصفر نقي والآخر أحمر نقي ليس من خلال القياس (كالخط) أو الوزن (كقيمة النغمة)، ولكن من خلال خاصية كيفية هي ما نسميها بالكلمات. الأصفر والأحمر... الخ.

والآن يقول كلي: «فإن لدينا ثلاث وسائل شكلية في متناولنا وهي: القياس، الوزن، النوعية أو الكيفية. وهذه الوسائل رغم الفروق الجوهرية بينها فإنها تشتمل على علاقات متفاعلة محددة». ويمكن توضيح شكل التفاعل بإيجاز كما يلي: فاللون هو خاصية أساسية لكنه يمكن أن يكون وزنا لأنه لا يشتمل على قيمة اللون فقط ولكن أيضا على نصوعه، وثالثا فإنه يمكن أن يعد وسيلة للقياس لأنه بالإضافة إلى النوعية والوزن فإن له حدوده أي المنطقة والمدى اللذين يوجد فيهما، وكلاهما يمكن قياسه. وقيمة النغمة هي أساسا وزن ولكن في مداها وحدودها يمكن أن تصبح مقياسا أما الخط فهو مقياس فقط.

وهكذا فإننا نجد أمامنا ثلاث كميات تتداخل كلها في منطقة اللون، وتتداخل اثنتان منها في منطقة التضاد النقي (النغمة القيمة الخاصة بالأبيض والأسود). وتمتد واحدة منها إلى منطقة الخط النقي، وهذه الكميات الثلاث تمنح العمل الطابع المميز له، كل منها، وفقا لإسهامه الخاص، ثلاثة مكونات متفاعلة، المكون الأكبر (اللون) يشتمل على الكميات الثلاث، والأوسط (قيمة النغمة) على كميتين، والأصغر(الخط) يشتمل على كمية واحدة ثم يستطرد بول كلي بعد ذلك في تفصيلات كثيرة لتوضيح الجوانب المختلفة لعناصر هذا البعد الخاص بمكونات الشكل فيتحدث عن دائرة الألوان والتقابلات المختلفة بين الألوان والألوان الأولية والألوان الثانوية والدرجات المختلفة للتظليل، والإمكانات الإبداعية للخط ولقيمة النغمة، وللألوان المختلفة. ويؤكد على أهمية وعي الفنان بهذه المكونات والخصائص الشكلية لأنه قد يفقد اتجاهه ببساطة على سطح الشكل إذا لم يكن على وعي بإمكانات وحدود هذا الشكل وطاقاته، ولقول كلي إن هذا يعتمد على مزاج الفنان في الوقت الذي يكون فيه عليه أن ينتزع عناصر كثيرة من نظامها العام وانتظامها المحدد لكي يجمعها معا ويحقق من خلالها نظاما جديدا ويقوم بتكوين صورة تسمى عادة بالموضوع.

2) والموضوع هو البعد الثاني في العمل الفني في رأي كلي وهو يتكون

من خلال اختيار الفنان للعناصر الشكلية ولطبيعة العلاقات بينها، وهو-في أضيق الحدود-مماثل لفكرة الموتيفة Motif والموضوع المتكرر Theme في التفكير الموسيقي، ومع النمو التدريجي للصورة أمام العينين فإن تداعيات من الأفكار تتسلل بالتدريج إلى عقل الفنان، ومن ثم إلى عمله مما قد يغريه على محاولة تفسير المادة، لأن أي صورة ذات تركيب معقد يمكن أن تقارن مع بعض الجهد للخيال مع صور مألوفة في الطبيعة، و هذه التداعيات التي يقوم بها الفنان لا تتفق تماما مع الإرادة المباشرة للفنان. وقد كانت دائما مصدرا لسوء الفهم بين الفنان الذي يحاول أن يبذل أقصى جهده لجعل العناصر الشكلية تتجمع بطريقة نقية ونظيفة بحيث يكون كل منها في موضعه الصحيح الذي لا يتصادم فيه مع المكونات الأخرى، وبين رجل الشارع الذي يبحث عن تشابهات سطحية بين ما يراه في اللوحة وما يراه في حياته اليومية.

3) بعد حديث بول كلي عن بعد الخصائص الشكلية، وبعد الموضوع يتحدث عن البعد الثالث وهو بعد التعبير فيقول: «إن بعض خصائص الخط وعمليات الدمج بين بعض قيم النغمات (الأبيض والأسود) وبعض التناسقات في اللون تحمل معها في نفس الوقت أشكالا متمايزة بارزة من التعبير. إن النسب الخطية يمكن-على سبيل المثال-أن تشير إلى الزوايا والحركات التي يمكن أن تكون حادة أو متعرجة في مقابل الحركات البسيطة والأفقية، وكل ذلك يعد هاما في التعبير عن أفكار الفنان، إنه يؤدي إلى تعبيرات متقابلة لكنها هامة. وبنفس الطريقة فإن فهم أو تصور الفنان للتضاد يمكن أن يعطي، أو يتم تمثيله من خلال شكلين من أشكال التركيبات أو الأبنية الخطية.

وقد أكد كلي هنا على أن العمل الإبداعي ينبثق من المصادر الكامنة هناك في أعماق النفس الإنسانية سميناها بالأحلام أو الأفكار أو الخيال، وأيا كانت التسمية فإننا يجب أن ننظر إلى ذلك بجدية فقط إذا قمنا بتوحيدها مع الوسائل المناسبة لتشكيل العمل الفني. والفنان المبدع-في رأي كلي-لا يمنح فقط الروح للمرئي ولكنه أيضا يجعل الرؤى الخفية مرئية.

4) يؤكد بول كلي بعد ذلك على أهمية البعد الرابع للعمل الفني وهو الأسلوب الذي يجب أن يتميز به الفنان كما تتميز شخصيته عن غيرها من

الشخصيات، وقد دافع كلي عن أعماله ضد محاولة تفسيرها من خلال مشابهتها لأعمال و رسومات الأطفال فقال بأن ذلك لا بد من أنه قد نجم عن تلك التكوينات التي قمت بها، وحاولت فيها دمج صورة محسوسة (لرجل مثلا) مع التمثيل النقي لعنصر الخط، وحيث إنني أريد أن أقدم الرجل (أو الإنسان) كما هو، ثم إنه يجب على بعد ذلك أن استخدم ذلك الارتباك المذهل للخط بحيث إن التمثيل الأولي النقي قد يصبح خارج الموضوع، فإن النتيجة قد تكون هي الغموض خلف التعرف (أي التعرف المقترن بالغموض). وعلى كل حال فإنني لا أرغب في تمثيل الإنسان كما هو، ولكن فقط كما يجب أن يكون، وهكذا أستطيع أن أصل إلى ارتباط مبهج بين رؤيتي للحياة وبين الحرفية أو المهارة الفنية النقية، لقد حاولت عمل بعض الرسومات النقية، وحاولت التصوير بنغمات قيمة نقية، وباللون حاولت كل المناهج الممكنة ومن خلالها اهتديت إلى إحساسي الخاص بالتوجه في دائرة اللون، لقد عملت من خلال أساليب قيم النغمة الملونة والألوان المتنامة والألوان الكثيرة، وأيضا أساليب اللون الكلي في التصوير.. لقد حاولت القيام بكل التركيبات الممكنة من خلال الدمج وإعادة الدمج والتركيب، ولكني دائما كنت أحافظ على تهذيب الخط النقي».

هذه هي خلاصة تصور بول كلي، ولا يفوتنا أيضا أن نذكر أنه قد أشار إلى أن العناصر الخاصة بالعملية الإبداعية تحدث في منطقة ما قبل الشعور أثناء نمو العمل الفني وليس في منطقة اللاشعور كما أشار هربرت ريد حين أكد على أن كلي كان متفقا مع السرياليين في تأكيد أهمية اللاشعور، ولكنه لم يقبل وجهة نظرهم القائلة بأن العمل الفني يمكن أن يكون عبارة عن عملية إسقاط تلقائي من اللاشعور، فالعملية الفنية تشتمل على الملاحظة والتأمل والتمكن الأسلوبي من العناصر البصرية، إن هذا التأكيد على المصادر الذاتية والوسائل الموضوعية للفن، هو ما جعل كلي-كما يقول هربرت ريد-أكثر الفنانين أهمية في عصرنا» [94].

لقد كان تصور كلي-وما زال تصورا محكما متماسكا أقامه على أساس خلاصة خبرته كفنان متميز، وعلى أساس المهارة والخبرة اللتين استفادهما حين قام بالتدريس في الباهاوس [95] بعد أن دعاه وولتر جروبيوس W. Gropius للقيام بهذه المهمة هو كاندنسكي وغيرهما مما ترتب عليه ظهور

مدرسة معروفة في التصميم والإبداع الفني.

4) واسيلي كاندنسكي (1866- 1944)

العمل الفني لدى كاندنسكي يتكون من عنصرين أساسيين هما:

1) العنصر الخارجي وهو المكونات الشكلية للعمل الفني.

2) العنصر الداخلي وهو الانفعال الموجود داخل الفنان، هذا الانفعال لديه القدرة على استثارة انفعال مشابه لدى المشاهد. وهذه الانفعالات تستثار لدى الفنان بواسطة ما يحس به، فالمحسوس به هو الجسر أو القنطرة بين اللامادي (عاطفة الفنان وانفعاله)، والمادي الذي يظهر في الأعمال الفنية من ناحية ثم بين المادي (الفنان وعمله) وغير المادي لدى المشاهد (انفعاله وعاطفته). ونمط التتابع لذلك وضحه كاندنسكي بطريقة تفصيلية كما يلي:-

الانفعال (لدى الفنان)-المحسوس به-العمل الفني-المحسوس به-الانفعال (لدى المشاهد).

ويقصد كاندنسكي بتعبير المحسوس به درجة أكثر تبلورا وتشكلا من درجات الانفعال، أو هي الواسطة أو الأداة التي ينتقل من خلالها الانفعال ويتحول إلى عمل فني وهذا العمل الفني يتم الشعور به أو الإحساس به، ومن ثم يقوم بتكوين انفعال معين لدى المشاهد، وسوف تكون هاتان العاطفتان متشابهتين ومتكافئتين إلى المدى الذي يكون عنده العمل ناجحا، وفي هذه النقطة لا يختلف التصوير عن الأغنية فكلاهما محاولة للاتصال [96].

وكما يقول هربرت ريد فإن كاندنسكي اقترح أن الشكل واللون يكونان في ذاتهما عناصر اللغة الكافية للتعبير عن الانفعال تماما مثلما يفعل الصوت الموسيقي «بالروح». والضرورة الوحيدة في تكوين الشكل واللون في تشكيل يعبر بطريقة تتسم بالكفاءة عن الانفعال الداخلي ويوصل العمل بكفاءة أيضا إلى المشاهد، وليس من الضروري إعطاء الشكل واللون المظهر المادي الخاص بالأشياء الطبيعية، فالشكل نفسه هو التعبير عن المعنى الداخلي، وهو يجب أن يكون مكثفا إلى الدرجة التي تسمح بعرض علاقاته الهارمونية مع اللون. [97]

والجمال في رأي كاندنسكي هو الإنجاز المتفوق لهذا الاتفاق، أو التوافق

بين الضرورة الداخلية والدلالة التعبيرية للعمل، وقال بأن العنصر الجوهري في العمل الفني هو عنصر خاص بالتنظيم المتوازن للأجزاء. وقد أكد كاندنسكي كثيرا على ما سماه بالضرورة الداخلية Inner necessity في الفن وقال بأن العمل الفني كي يكون معبرا عن هذه الضرورة ليس من اللازم أن يكون تمثيليا-Representative وقد أكد على أن النقطة أو البقعة المستديرة في التصوير يمكن أن تكون أكثر دلالة من الشكل الإنسان، أن تأثير الزاوية الحادة للمثلث على دائرة يمكن أن يحدث أثرا لا يقل في قوته عن تأثير، أو قوة إصبع الآلة الذي يلمس إصبع آدم لدى ميكل أنجلو، وقد كان كاندنسكي دائما مخلصا لما سماه بمبدأ الضرورة الداخلية، وبناء على عمله وأفكاره قام بعض الفنانين بتوجيه أنفسهم إلى ما يمكن تسميته بمبدأ الضرورة الخارجية External necessity و كان الهدف النهائي لهذا المبدأ البديل هو الهروب من الضروريات الداخلية لوجودنا الفردي ومحاولة خلق فن نقي صرف متحرر من التراجيديا الإنسانية، غير شخصي لكنه عالمي.(98)

وقد كان كاندنسكي واعيا بذلك، لقد كان واعيا بالمخاطر الكامنة في السماح للوحة بأن تكون مجرد زخرفة، أو تكوينات هندسية كما هو واضح في تأكيده على أهمية الانفعالات والضروريات الداخلية. لقد أدرك أن العمل الفني يجب أن يكون معبرا عن بعض الانفعالات العميقة أو الخبرة الروحية كما كان يقول.

وقد مر كاندنسكي بخبرة سماها هربرت ريد رؤيا نبوءية Apocalyptic vision أو كشفية سنة 1980. وقد مض سنتان قبل أن يستطيع كاندنسكي الوصول إلى ما يريد من إبداع تصوير لا توجد به أشياء أو موضوعات مأخوذة مباشرة من الحياة الطبيعية (الأشكال الطبيعية). وقد قال كاندنسكي نفسه عن هذه الخبرة «كنت عائدا لتوي من عمل بعض الاسكتشات ونهت مستغرقا في التفكير، وعندما فتحت باب الاستديو والمرسم أصبت بحيرة مفاجئة، فقد كانت هناك لوحة ذات جمال متوهج لا يمكن وصفه. وفي حالة ذهول وقفت أحدق فيها، فاللوحة كانت بلا موضوع ولا تصف أي شيء محدد، وكانت تتكون كلية من مساحات ملونة ناصعة، وأخيرا اقتربت منها أكثر وحينئذ فقد عرفتها على حقيقتها، لقد كانت لوحتي التي كنت أعمل فيها تقف مائلة على الحامل، شيء واحد. أصبح واضحا أمامي بعد

ذلك وهو أن الشيئية (أي رسم الأشياء الطبيعية) ليس لها موضع في لوحاتي، بل كانت ذات تأثير ضار عليها[99] ولا يفوتنا أن نشير إلى أن كاندنسكي قد قام بالتمييز بين ثلاثة مصادر مختلفة للإبداع.

1) الانطباع Impression المباشر من الطبيعة وهو ينجم من خلال وقع، أو تأثير العالم الخارجي المباشر على الفنان.

2) التعبير التلقائي عن العالم اللامادي الباطني (أو الروحاني كما كان يقول) وهو لاشعوري في معظمه وقد سماه بالارتجالImprovisation.

3)المصدر الثالث هو التكوين Composition وهو تعبير عن الشعور الداخلي أو الباطني الذي يعمل ويتكون ببطيء أو على مهل، على أن يعالج هذا التعبير من خلال التحسين المستمر (أو التحذلق بتعبيرات كاندنسكي). وفي هذا النوع يلعب العقل والشعور والهدف الموجه إليه السلوك دورا كبيرا لكن الدور الذي يلعبه الوعي أو العقل ينبغي ألا يظهر في العمل الفني فلا شيء يبقى غير العاطفة.

ويتضمن هذا التمييز الذي قدمه كاندنسكي تحررا تدريجيا للفن الذي لديه من الضرورة الخارجية (كما في عملية تمثيل الطبيعة أو نسخها أو التعبير عنها)، وكذلك استخدام للأشكال الفنية كأنساق رمزية وظيفتها أن تعطي تعبيرا خارجيا (مرئيا) عن الضرورة الداخلية. ومن المصدر الأول من هذه المصادر (الانطباع) أنتج كاندنسكي لوحاته الوحشية حتى عام 1910، ومن المصدر الثاني (الارتجال) نتجت لوحاته الخاصة بالتجريدية التعبيرية (من عام 1910 حتى عام)1920، ومن المصدر الثالث (التكوين ظهرت لوحاته الخاصة بالتجريدية التركيبية (من سنة 1921 وما بعدها)[100]

لقد كان كاندنسكي يقول إنه «منذ القدم توجد الموسيقى التي ترافقها الكلمات بصفة عامة، فهناك الأغنية والأوبرا، وهناك الموسيقى التي لا ترافقها الكلمات كالموسيقى السيمفونية الخالصة أو الموسيقى النقية تماما ويوجد ما هو شبيه بذلك في فن التصوير، فهناك التصوير بموضوع، والتصوير بدون موضوع»[101]. لقد كان كاندنسكي يحاول الوصول من خلال التجريد إلى فن يشبه الموسيقى الذي كان على معرفة عميقة بها، لقد كان يريد في بداية حياته-مثل بول كلي-أن يصبح موسيقيا، لكنه درس القانون ثم صار مؤثرا في فن التصوير المعاصر، وكثيرا ما أكد على أهمية الأمانة

والصدق في العمل الفني، وأيضا على أهمية تمتع الفنان بالمرونة والحرية.

5) بابلو بيكاسو (1881- 1973)

الشيء اللافت للنظر هو ذلك التنوع الشديد والأصالة الكبيرة اللذان اتسمت بهما أفكار بيكاسو طوال حياته، لقد كانت حياته سلسلة متصلة من الإبداعات والاكتشافات والتجديدات المتفوقة. وفي كل أسلوب فني حاوله، كلاسيكيا كان أورومانتيكيا أو تعبيريا أو تكعيبيا أو غير ذلك، كان بيكاسو دائما قادرا على التمكن من هذا الأسلوب، وعلى الإضافة إليه ثم تجاوزه بعد ذلك إلى أساليب أخرى أكثر قدرة على خدمته في توضيح أفكاره وتحقيقها. وكما يقول لازارو S. Lazzaro فإنه مرورا بالمرحلة الزرقاء والمرحلة الوردية وغيرهما فإن بيكاسو لم يتوقف عن إدهاشنا بسهولة و يسر وخصوبة أفكاره، لقد سار في كل الاتجاهات وتوقع أغلب التطورات في مجال الفن المعاصر. (102)

وقد أكد بيكاسو على الأهمية الكبيرة لوجود اتفاق أو توافق بين الأفكار التي أراد التعبير عنها، وبين الأساليب التي استخدمها لجعل هذه الأفكار مرئية فقال «إنني لا أستخدم عناصر مختلفة جوهريا بالنسبة للأساليب المختلفة التي حاولتها فإذا كان الموضوع يتطلب وسائل خاصة للتعبير فإنني لا أتردد في تبني هذه الأساليب واستخدامها. لأنني لا أقوم باختبارات أو تجارب. وفي كل مرة يكون لدى شيء ما أقوله، وأنا أقوله بالطريقة التي أشعر أنها الأحسن من غيرها، فالموضوعات المختلفة تتطلب أساليب مختلفة وهذا لا يتطلب بالضرورة تطورا أو تقدما، ولكنه يتطلب أساسا ضرورة وجود الاتفاق بين الفكرة التي يريد المرء التعبير عنها، وبين وسائل التعبير عن هذه الفكرة»(103)

لقد كان بيكاسو يؤكد دائما على أن الشيء المهم الضروري، والذي لابد منه بالنسبة للمصور المتميز هو الإبداع ولا شيء غيره فقال لسابارتيز J. Sabartes «إن الشيء الهام هو الإبداع ولا شيء آخر يهم. الإبداع هو كل شيء»(104) وقال في سياق آخر «إنني لا أبحث ولكني أكتشف» (105) وقد أكد بيكاسو دائما على أن الأفكار الأساسية الأولية للفنان التي توجد عند بداية العمل لا تتغير جوهريا عند نهايته، وأن الرؤية الأولى تظل غالبا سليمة لم

تمس رغم مظاهرها وتجلياتها المختلفة. فقال في حديثه مع زرفوس «إنني أقوم بتنظيم الأشياء بما يتفق مع انفعالاتي. إنني أضع في لوحاتي كل شيء أحبه. إن اللوحات تتجه نحو اكتمالها بالتدريج، وكل يوم يجلب إليها شيئا جديدا. واللوحة بالنسبة لي ليست مجموعة من الإضافات إنها أساسا مجموعة من عمليات الهدم أو التدمير. إنني أرسم لوحة ثم أقوم بتدميرها، ولكن لا شيء يتم فقدانه في النهاية، فاللون الأحمر الذي استبعدته من مكان ما في اللوحة يظهر في مكان آخر، وأنا أدرك، عندما يتم تصوير هذا العمل فوتوغرافيا أن ما أدخلته لتصحيح رؤيتي الأولى قد اختفى. وبعد كل شيء فإن النسخة الأخيرة من اللوحة تتفق إلى حد كبير مع رؤيتي الأولى التي كانت موجودة قبل حدوث التحويلات التي قمت بها بإرادتي. إن اللوحة ليست شيئا واضحا ومحددا منذ البداية، ولكن أثناء إنجازها فإنها تتبع حركية الأفكار»[106]

والجملة الأخيرة لا تتضمن أي تناقض بين ما سبق أن قاله بيكاسو في البداية عن وجود اتفاق كبير بين الرؤية الأولى والعمل النهائي، فلن تكون الرؤية الأولى ممكنة التحقيق إلا من خلال عديد من المحاولات أي البحث عن أنسب الصيغ أو الأشكال التي تتفق أكثر من غيرها معها. فالتغيير والتفاعل والحركية والاستمرارية هي أمور لا بد منها لتحقيق الأهداف الإبداعية. يؤكد هذا بيكاسو أيضا فيما يتعلق بالألوان فيقول: «عندما أكون مستغرقا في عمل لوحة فإنني أفكر في اللون الأبيض وأستخدمه، ولكني لا أستطيع أن أظل مستمرا في العمل، أفكر وأستخدم اللون الأبيض، فالألوان كقسمات الوجه تتبع تغيرات الانفعالات»[107].

لقد قال بيكاسو مرة لفر انسوا جيلو F. Gilot «إنني أطبع الرؤية التي تفرض نفسها علي»[108]. لكن هذه الرؤية في مسارها التشكيلي تمر بعديد من التحولات والعمليات والتنقيحات وأشكال التعبير انتقالا من مستوى الواقع إلى مستوى أو مستويات الإبداع الفني المختلفة. لقد أكد بيكاسو على هذا لزرفوس بقوله: «هل تعتقد أن ما يثير اهتمامي هو أن هذه الصورة تمثل اثنين من الناس؟ إنهما يوجدان ولا شيء أكثر، ولكن رؤيتهما تمنحني انفعالا أوليا، وشيئا فشيئا يصبح وجودهما الواقعي أمرا مبهما أو غامضا. إنهما يصبحان بالنسبة لي وهما أو توهما ثم يختفيان، أو بالأحرى

يتم تحويلهما إلى أشكال ذات أنواع متعددة، وبالنسبة لي فإنهما لا يكونان مجرد شخصين، ولكن أشكالا وألوانا تقوم بتلخيص فكرة الشخصين وتحافظ على اهتزازات وترددات حياتهما الأساسية»[109]

لقد كان بيكاسو يؤكد دائما على أهمية التفرد والأصالة والإبتكارية المستمرة، وكان يخشى في كل لحظة أن يقوم بتكرار نفسه «إن لدي رعبا شديدا من أن أكرر نفسي، ولكني لا أتردد عندما أرى مجموعة من أعمالي القديمة في أن آخذ منها ما أريد»[110]. وقد كان لديه فهم عميق لمعنى الأصالة والإبداع تجلى في قوله «الفن ليس هو تطبيق قانون للجمال، ولكنه ما تستطيع الغريزة والعقل أن يدركاه بطريقة مستقلة عن القانون [111]. إن حياة بيكاسو وإبداعاته واكتشافاته الأصيلة وقدرته الفائقة على التجاوز و الحراك من أسلوب فني إلى آخر. والعودة أحيانا إلى أسلوب سابق كما في عودته لفترة ما من التكعيبية إلى الكلاسيكية رغم أن التكعيبية هي إنجاز، أو خطوة للأمام اكثر من الكلاسيكية، لكن بيكاسو كان يؤكد دائما على أنه غالبا ما يحتاج بين الفينة والفينة إلى أن يعيد حساباته وينظر فيما قدمه، ويحاول أن يستشرف من خلاله إمكانات التقدم في المستقبل. لقد كان بيكاسو معنيا دائما بالإنسان، وكثيرا ما أكد على أن ما يثير اهتمامه هو قلق سيزان وعذابات فان جوخ (أي دراما الإنسان) وما تبقى بعد ذلك هو أمور زائفة [112]. لقد أكد كثيرا على أنه يحتاج إلى الانفعالات وبدونها لن يستطيع العمل. فهي الطاقة المحركة القادرة على إحداث التكامل بين العينين والعقل واليدين، وهي أجهزة الإبداع التي لا يمكن الاستغناء عنها. ورغم أن بيكاسو لم يكن يتحدث كثيرا عن الفن إلا أن القليل الذي قاله يتضمن الكثير من الفهم الشامل والرؤية العميقة الذي جعله أشهر المصورين في القرن العشرين.

6) أنطوني توني:

متأثرا بجون ديوي J. Dewy وواتيفيلد R. R. Whitefield ونظرية الجشطلت وغيرهم قدم أنطوني توني[113] -هو مصور أمريكي-تصورا للعملية الإبداعية. وميزة هذا التصور أنه يقترب كثيرا من تصورات بعض علماء النفس المعاصرين، كما أنه موجه بطريقة مقصودة للحديث عن العملية الإبداعية.

فهو ليس مستخلصا من بين ثنايا اعترافات أو أحاديث الفنانين كما يحدث عادة، بل إن هذا التصور الذي قدمه أنطوني توني وهو مصور ومعلم معروف في المجال كان تحت عنوان «العملية الإبداعية»: وقد أكد فيه على أهمية العوامل التالية التي قدمها في شكل مراحل:

الدافعية أو المستويات التمهيدية:

إن مشكلة الدافعية لدى المصور كما يقول أنطوني توني هي ببساطة أمر يتعلق بضرورة البحث عن رمز ملائم لما يريد اسمه أو تصويره، فقد يرغب في تصوير منظر طبيعي جلب لنفسه السرور أو قد يكلف بعمل بور تريه... الخ.

وحيث إن المصورين متوجهون بصريا، فإنه من المحتمل تماما أن كل تضاد Contrast في ضوء وظلمة اللون والنسيج سوف يثير دافعيتهم. وهذه التضادات البصرية تعمل على عدد من المستويات التي يجب تقديرها قبل فهم الخطوة الأولى في العملية الإبداعية، فهناك أولا التأثير الفيزيقي لهذه التضادات البصرية على حساسيتنا التي هي مرتبطة بمزيج من التداعيات النفسية، وثانيا فإن هذه الأبنية البصرية يمكن استخدامها في اللوحة كرموز إما بطريقة مباشرة كما في حالة رسم شخص أو عمل بور تريه، أو يمكن استخدامها كتعميمات مجردة كما في حالة تعبير الدائرة عن دورة الحياة مثلا.

ومن المحتمل أيضا-على أي حال-أن نعالج التضادات البصرية بحيث تبدو شبيهة ببعض الأشياء في الحياة الواقعية لخلق الإحساس بشيء ما ليس موجودا من خلال الإيهام بوجوده والوصول إلى هذا المستوى يتطلب معرفة بالأشياء والعلاقات المتكررة التي يمكن أن تكون طريقا لاكتشاف الطبيعة والحياة.

وأخيرا فإن العمل التشكيلي لكي يكون كاملا متكاملا، يجب أن يكون له تركيبه أو تكوينه الخاص، أي مجموعة فريدة من العلاقات بين التضادات البصرية التي تحقق الوحدة العضوية، ويضمن الفنان كل أو بعض هذه المستويات وفي أوقات مختلفة يؤكد على مستوى أو على آخر، ونقطة التركيز لدى المصور سوف تعتمد إلى حد كبير على دوافعه أثناء العمل.

1) إدراك المشكلة:

هذه هي الخطوة الأولى في العملية الإبداعية لدى أنطوني توني، وهي تتعلق باستكشاف طبيعة المشكلة وتتميز-هذه الخطوة-عادة بدرجة عالية من التلقائية والارتجال، وعمليات الهدم والبناء الجسورة، ومن خلال هذا تتفتح اللوحة تدريجيا وتكون متحررة في حركتها. فنحن نعمل تلقائيا ولكن بطريقة تحليله، ونحن نحتاج للحرية، ونحاول العديد من التكوينات، ورغم أن هذه الحرية تكون مقيدة بواسطة العادات السابقة فإنه يمكننا على الأقل أن نبحث عن المرونة واسعة المدى». «وعند المرور بهذه المرحلة فإن العملية الإبداعية تتحرك من الحرية الجسمية إلى حرية المعرفة لما هو ضروري بالنسبة للمشكلة، وما هو غير ضروري. وهنا يبدأ المصور في الدخول في المرحلة التالية وهي مرحلة تكوين التصورات.

2) مرحلة تكوين التصورات:

وعند هذه المرحلة توجد ثلاثة أنواع من العمليات هي:

أ-عمليات التعميم أو مستوى النظام.

ب-عمليات الإخصاب المتبادل بين الأفكار أو مستوى الابتكار.

ج-عمليات الاستبصار أو مستوى ومضة الاستبصار أو الحكم أو التقويم.

وهذه العمليات معا تقوم أساس العمل وتقوم بتشكيله.

أولا: الفنان يقوم بتعميمات البصرية عندما يكون واعيا بأوجه التشابه والاختلاف بين مظاهر التضاد البصري، ومن ثم يؤكد على واحد منها أو أكثر، و هذه التوافقات البصرية تجعله قادرا على إدراك النظام.

وثانيا: إن الفنان يمزج بين المتغيرات ومن ثم تحدث توليدات ينتج عنها استبصار جديد خاص بالواقع، وعملية التخصيب المتبادل هذه والتي تعد مسؤولة عن الابتكار أو الاكتشاف ينجم عنها شكل متخيل جديد.

وأخيرا: بتغيير نمط أو شكل التسلسل أو التعاقب المصاحب لمحاولات الفنان العديدة، فإن سلسلة أو نوع معين من التعاقب يحدث ويكون مستوى وعي الفنان مهيأ (معدا) لاستقباله والتعرف عليه. وعندما يحدث هذا ويستطيع الوعي أو العقل اقتناص نمط التعاقب هذا فإنه يقال إن ومضة الاستبصار قد حدثت.

وهذه العمليات الثلاث تحدث معا متفاعلة، فاستبصار المرء يكون نابعا من النشاطات المختلفة لعمليات التعميم وتخصيب الأفكار، والتي تحاول إكمال مستويات عديدة من الرسم أو التصوير تتعلق بالحساسية والتداعي والرمزية والإيهام والتكوين وغير ذلك من الجوانب التي تهدف في النهاية إلى الوصول إلى تنظيم كلي للعمل الفني، ويكون ذلك ممكنا-كما يقول أنطوني توني-من خلال مراعاة العلاقات الخاصة للخط والشكل واللون والقيمة والمساحة، وأيضا التضادات أو التقابلات بين هذه العلاقات، وكل مكون من هذه المكونات يتقدم أثناء العمل تدريجيا حتى يصل إلى نقاط ذروته الرئيسة والفرعية أيضا، وهكذا تصل هذه القوى إلى حالة توازن دينامي تكون ممكنة من خلال التنظيم «الاوركسترالي» للقوى المختلفة وحينئذ فقط يصبح العمل الفني واقعا جديدا.

3) الاختبار الاجتماعي

يقول أنطوني توني أن أي عمل فني لا يعد كاملا ما لم يشارك فيه الآخرون. فالفنان يمكن أن يذهب بعيدا جدا في اكتشافاته البصرية، كما أن موضوعه قد يفقد الكثير من الأدلة أو الشواهد على ارتباطه بالواقع، لكن الرؤية العامة للعمل هي الوسيلة الضرورية لتقديره أو تقويمه من خلال خبرة وحساسية وتذوق الآخرين، وهذه الرؤية العامة تفعل ما هو أكثر من ذلك إنها تفصل العمل وتوضحه، وتغير في وعي المصور وإدراكه، و تساهم في تحديد أعماله القادمة، إن الاختيار الاجتماعي بهذا المعنى يساهم في عمليات تخصيب الأفكار مما يساعد في تفتيت العادات المتصلبة، ولذلك فإنه يعد جزءا من العملية الإبداعية.

خاتمة:

اتضح من عرضنا السابق لنظرية التحليل النفسي أن هذه النظرية تهتم بالنظر إلى العمل الفني باعتباره محاولة للإخفاء أو التمويه عن الدوافع والمشاعر الحقيقية للفنان، وهي عادة ما تبحث عن جذور لا شعورية للعملية الإبداعية، وغالبا ما تصبغها أو تضفي عليها تفسيرات مرضية أو غير سوية. بعكس الحال لدى أصحاب نظرية الجشطلت، وخاصة لدى أرنهيم

أبرز المتحدثين باسمهم في مجال سيكولوجية الفن. فالعمل الفني ليس محاولة للإخفاء أو التمويه لكنه محاولة لجعل ما هو موجود مرئيا، هو محاولة للكشف والإضاءة وتوضيح الرؤية، والفنان لا يلجأ هنا إلى ارتداء الأقنعة لإخفاء دوافعه ومشاعره كما تثير نظرية التحليل النفسي، لكنه يحاول جاهدا بلورة هذه الدوافع أو المشاعر وتشكيلها في أنسب الأعمال الفنية الممكنة، صحيح إنه يلجأ في حالات كثيرة إلى الرمز، لكن الرمز هنا رمز نابع من دقة الملاحظة، وقوة الدافع، وعمق الرؤية ووضوح الأهداف، وليس نابعا من اضطراب الرؤية، أو بدائية الدافع، أو محاولة إخفاء الأهداف. ومن أجل ذلك كله كانت نظرية الجشطلت أكثر قابلية للفهم، وأكثر قدرة على التفسير، وأكثر التزاما بشروط المنهج العلمي من نظرية التحليل النفسي. وفي القسم الثالث من هذا الفصل عرضنا لنظريات سيكولوجية أخرى حاولت تفسير الإبداع، ثم عرضنا في القسم الرابع لتصورات بعض الفنانين الذين كان لأغلبيتهم تأثيرها الواضح على حركة الفن المعاصر، عرضنا لهذه التصورات التي اقتربت لدى بعضهم مثل كلى، كاندنسكي، ماتيس، وأنطوني توني، بيكاسو لتكون بمثابة إطار شامل وعميق لتفسير العملية الإبداعية في فن التصوير. صحيح إننا كنا نلمح لدى بعضهم ظلال بعض المفاهيم التحليلية النفسية كاللاشعور وما قبل الشعور، لكننا نعتقد أن استخدامهم لها كان أقرب ما يكون إلى الاستخدام المجازي وليس الحرفي للمصطلح، هذا بالإضافة إلى التأثير الكبير لكتابات فرويد في الفترة التي عاش فيها أغلب هؤلاء الفنانين.

والآن فلنتقدم أكثر نحو بلورة تصور خاص لعملية الإبداع في فن التصوير.

3 العمليات الإبداعية (تصور خاص)

مقدمة:

يهمنا أن نشير في بداية هذا الفصل إلى أن العمليات الإبداعية الفرعية التي سنتحدث عنها في إطار العملية الإبداعية الكلية هي عمليات متمايزة، (أي أن لها وجودها وحضورها الخاصين). هذه العمليات في حد ذاتها عمليات كلية تتضمن بعض الجوانب الداخلية وبعض الجوانب الخارجية، لكنها تتمايز فيما بينها وتختلف في مقدار ما تشتمل عليه من نشاط داخلي أو خارجي. هذه العمليات كلية أيضا بمعنى أنها تشتمل على الجوانب المختلفة للعملية النفسية، ونقصد بها الجوانب المعرفية الحسية والادراكية والوجدانية والشعورية والتقويمية والإدائية والشخصية والتفاعلية الاجتماعية. طبعا تختلف كل عملية عن غيرها من العمليات بمقدار ما تشتمل عليه من هذه الجوانب، ومن ثم يحسن بنا أن نحدد في البداية الطبيعة الغالبة لكل عملية من العمليات الفرعية التي سنتحدث عنها. يشتمل التصور الخاص الذي نقترحه للعملية الإبداعية على تسع عشرة عملية

فرعية هي على التوالي: تكوين الإطار واكتسابه، الدافعية الإبداعية، الإحاطة والمراقبة الإبداعية، التقاط الأفكار، الانطباعات، التحضير، الخيال، التركيز، التصورات، التلوين، التكوين. عمليات الغلق أو الإعاقة الذهنية، الاسترخاء، وضوح الأفكار والتصورات، التنفيذ، التقويم، التعديل، السيطرة، والعمليات الاجتماعية.

ونؤكد على أنه من الصعب علينا أن نتحدث عن أي عملية إبداعية باعتبارها أحادية البعد، أو ذات صفة غالبة واحدة أو طبيعة خاصة واحدة. كما لا يمكننا أيضا أن نتحدث عن حدوث استقلال تام بين هذه العمليات أثناء العمل، فكما سنلاحظ غالبا حدوث تفاعل أكثر من عملية، بل ربما كل هذه العمليات، في أداء جزئية معينة داخل العمل الفني. وقد تشترك مجموعة من العمليات مثل الإحاطة، أو المراقبة الإبداعية، والتقاط الأفكار، والتحضير، والتركيز، والتلوين، والتكوين، والتنفيذ، والتقويم، والتعديل، والدافعية في أداء أو إكمال مكون صغير داخل اللوحة. كل ما نستطيع أن نقوله في هذا السياق إن هناك طبيعة غالبة لكل مجموعة من هذه العمليات. فعمليات الإحاطة، والتقاط الأفكار الإبداعية هي عمليات حسية إدراكية، وعمليات الدافعية الإبداعية والانطباعات، والتحضير، والسيطرة هي عمليات حسية مزاجية وجدانية، بينما عمليات الخيال، والتركيز، والتصورات، والتكوين، والتلوين، والغلق، ووضح الأفكار، والتصورات هي عمليات إدراكية، معرفية وجدانية، وعمليات التنفيذ، والتقويم، والتعديل هي عمليات إدراكية معرفية أدائية، وتكوين الإطار هو مجموعة من العمليات الإدراكية المعرفية التنظيمية، والعمليات الاجتماعية فيها أيضا الجوانب الوجدانية والمعرفية والادراكية، وكذلك الجوانب الفردية والجوانب التفاعلية الاجتماعية. ولسنا في حاجة لأن نؤكد مرة أخرى على أن هذه الفواصل والتمييزات فيها قدر ليس بالضئيل من التعسف، ففي واقع الأمر تتفاعل أغلب هذه العمليات معا إن لم يكن كلها في تنفيذ أي عمل فني متميز. بالطبع قد يكون بعضها أكثر نشاطا من غيره، ومن ثم تكون مساهمته أكبر في العمل الإبداعي الكلي. لكننا لا نتصور أبدا حدوث عملية إبداعية حقيقية دون حدوث تفاعل واضح بين كل هذه العمليات الفرعية. هذا التمييز وليس الفصل أو العزل الذي نطرحه هو من أجل مزيد من الفهم ومزيد من إمكانات الدراسة

والتحليل، ومن ثم قد تكون إمكانات التفسير والدمج والتركيب أكثر سهولة ويسرا وأكثر قابلية للحدوث والاستيعاب، كذلك فإننا لم نرغب في أن نقوم منذ البداية بتصنيف العمليات إلى فئات إدراكية، ومعرفية، وشخصية، وانفعالية، وغيرها بشكل محدد. فلو بدأنا بذلك لكان هناك قدر كبير من الذاتية في التصنيف، ولما كان هناك مبرر في أن نقوم بإجراءات التحليل العاملي باعتبارها وسيلة أكثر علمية وموضوعية، ونقوم بالتصنيف بشكل جديد ومحايد واكثر قابلية للتكرار وإعادة الظهور Replicability, وكذلك أكثر قابلية للاتفاق بين الباحثين والعلماء. والآن فلنتقدم نحو المزيد من صياغة التصور ومن التفاصيل الخاصة بالعمليات الإبداعية الفرعية التي تتفاعل في تشكيل وتكوين النشاط الإبداعي الكبير المتميز الذي نطلق عليه اسم «العملية الإبداعية في فن التصوير».

حول مفهوم العملية:

يشير مفهوم العملية إلى سلسلة من النشاطات المنتظمة الموجهة نحو هدف ما، أوهي نشاط متصل أو سلسلة من التغيرات التي تأخذ شكلا معينا. فهي شيء ما يحدث ويشير إلى سلسلة من الخطوات المتتالية والمتصلة، والتي يتم عن طريقها الوصول إلى هدف معين.

فالعمليات إذن هي نشاطات كما يقول طومسون [1] R. Thomson, أو هي وفقا لانجلش وانجلش «أي تغير أو تغيرات في موضوع ما داخل الكائن مع ضرورة أن تكون هناك خاصية متسقة محددة لها، أو اتجاه يمكن تبينه، فالعملية بمعنى آخر هي ما يحدث في اتجاه ما، و من ثم فهي تتقابل مع الشكل أو البناء [2]. أما مكجوجان فقد استخدم مفهوم العمليات ليشير به إلى الوقائع السلوكية الظاهرة والعصبية المضمرة، وأكد على أهمية استخدام العمليات الوسيطة التي تحدث داخل المدى الواقع فيما بين ظهور المنبه وحدوث الاستجابة وقال بأنه عندما تستثار العملية الوسيطة بواسطة منبه خارجي فإن احتمال حدوث الاستجابة الظاهرية أو الصريحة يتزايد [3].

وينبني فهمنا لمفهوم العمليات-كما نستخدمه في البحث الحالي من خلال استفادتنا-من ثلاث معادلات موجودة في التراث السيكولوجي حاولت أن تفسر كيفية حدوث العمليات الوسيطة نعرضها باختصار فيما يلي:

1) المعادلة الأولى وقدمها كلارك هل C. Hull وصيغتها كما يلي:

A-F-(X)-F-B

حيث A = الشروط أو الظروف السابقة.

و F = تعني أنها ترتبط وظيفيا ب

و X = المتغير الوسيط.

و B = الظروف أو الشروط التالية أو اللاحقة، أي النشاط التالي للنشاط الناتج عن ارتباط الشروط لسابقة بالمتغيرات الوسيطة. [4]

2) المعادلة الثانية وقدمها كل من كومنج W.W. Cumming وشنفلد W. N. Schoenfield لتحليل عملية الإدراك وصيغتها كما يلي: S-R1R2 حيث S الواقعة المنبهة أو المنبه.

و R1= الاستجابة الإدراكية الداخلية.

و R2= الاستجابة الخارجية الناتجة عن الاستجابة الإدراكية. [5]

3) أما المعادلة الثالثة فقدمها أو سجود C. E. Osgood. وصيغتها كما يلي: S ______ rm _____Sm _____ Ex

حيث S = العلامة أو المنبه.

و rm = الاستجابة الوسيطة التي تعطي معنى للعلامة.

و sm = التنبيه الذاتي الناتج عن الاستجابة الداخلية.

و Rx= السلوك الواضح أو الصريح. [6].

وهكذا فإن العمليات وفقا للتصورات السابقة هي المتغيرات الوسيطة لدى «هل»، هي الاستجابة الإدراكية لدى «كومنج وشنفلد»، وهي الاستجابة الوسيطة التي تقوم بالتنبيه الذاتي الذي ينتج عنه السلوك الظاهر (الصريح) لدى «أو سجود» الذي اعتبر التفكير نشاطا يتكون من سلاسل من الاستجابات الرمزية، ومن خلال هذه الاستجابات يقوم التفكير بممارسة تأثيره على السلوك الواضح، وتتداخل الاستجابات الرمزية بين المنبهات الخارجية والسلوك الصريح، والتفاعل بين المنبهات الخارجية والعمليات الرمزية هو ما يعطي السلوك الموجه-من خلال التفكير-وفقا لتصور أو سجود-خصائصه الواضحة، ومعقوليته ومرونته، وهي ما يطبعه بالطابع الإرادي الواعي.

وبناء على الفهم السابق يمكننا اقتراح المعادلة التالية لتفسير عملية

التفاعل بين العمليات الإبداعية المختلفة التي سنتحدث عنها في هذا الفصل:

As ____ F ____ (R1) ____ F ____ (rm ____ sm) ____ F ____ B.

حيث إن AS هي الشروط السابقة الحاملة بالخبرة، والتعليم، والجنس، والسن، والخصائص المزاحية والعقلية، وغير ذلك من الخصائص التي تميز الشخص المبدع قبل قيامه بالعمل الإبداعي، ويرتبط ذلك كله بحالة تنبيه معينة يتعرض لها المبدع، مثير معين يدركه فتحدث الاستجابة الإدراكية (R1). هذه الاستجابة الإدراكية تقوم باستثارة عملية إبداعية من العمليات الإبداعية العديد. فقد تقوم هذه الاستجابة الإدراكية باستثارة الخيال، أو التركيز، أو الحس التكويني، أو الحس التلويني، أو عمليات التقويم أو بناء التصورات، أو عمليات التعديل، أو غير ذلك من العمليات وهذه الاستجابة الوسيطة أو العملية الإبداعية التي يتم استثارتها تعمل في نفس الوقت كمنبه حافز يرفع من مستوى الدافعية لدى المبدع، ويجعله يقوم باستجابات معينة. فهده العملية هي أساسا استجابة داخلية وسيطة لكنها تعمل في نفس الوقت كمنبه يقوم بها المبدع بإرادة وقصد، ويترتب على كيفية نشاطها ومدى قوتها. وكذلك الدافعية المصاحبة لها أن تظهر آثارها في السلوك الواضح الصريح. وهذه الاستجابة الوسيطة قد تستثير استجابة أخرى مشابهة لها، أو مترتبة عليها، أو متعارضة معها، مشابهة لها كما في حالة حدوث التداعيات والارتباطات بين ألوان معينة، مثلا، الاستجابة عالية الشدة للألوان الساخنة كالأحمر والأصفر والبرتقالي، أو الاستجابة الأقل شدة للألوان الباردة كالأزرق والأخضر، وبالطبع هذا لا ينفي أن تكون استجابة المبدع للألوان الباردة استجابة عالية، واستجابته للألوان الساخنة استجابة أقل شدة في بعض الحالات. فهذه عملية ليست بالبساطة التي نتحدث بها الآن. أما العمليات المترتبة على بعضها البعض فلعل أوضحها هو عمليات التعديل التي تترتب على حدوث عمليات التقويم. ولا نتصور حدوث عمليات تعديل دون أن تسبقها عمليات تقويم. أما العمليات المتعارضة. فلعل أوضحها في هذا السياق هو تعارض أغلب العمليات الإبداعية البنائية الإيجابية كالتكوين والتلوين والتصور والتركيز وغير ذلك من العمليات مع عمليات الغلق الذهني، وصعوبات التفكير التي تعمل في اتجاه آخر مضاد لنشاط العمليات السابقة. إنها تعمل في اتجاه تأكيد عمليات الكف

والاسترخاء بينما تعمل كل العمليات الإبداعية الأخرى في اتجاه الإثارة والتنشيط.

والخلاصة هي أن العمليات الإبداعية التي سنتحدث عنها هي في أغلب الأحوال عمليات وسيطة تتوسط مجموعة من الشروط السابقة المنبهة للاستجابات الإدراكية (التي هي في رأينا استجابات وسيطة أيضا)، ثم تتفاعل مع بعضها البعض بطرائق خاصة سنتحدث عنها، ويترتب على ذلك كله السلوك الظاهر الصريح وهو حالتنا هذه يتمثل في إبداع اللوحة الفنية.

١) عمليات تكوين الإطار واكتسابه:

الإبداع لا بد له من إعداد جيد، ومران مستمر، وجهد عنيف في التدريب واكتساب المهارات اللازمة كي يصير المرء قادرا على بلورة أفكاره وتشكيلها وتحقيقها في مجال معين. وأهم ما يحدث خلال تلك الفترة المبكرة من حياة المصور كمصور هو تحديد الإطار واكتسابه. والإطار هو «نظام تلتئم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة على حسب ما بينها من تقارب وتشابه»[7]. ووفقا لكوفكا فالإطار هو الأساس في تنظيم المدركات الحسية «فكل تنظيم إدراكي هو تنظيم داخل إطار، ولا يوجد فنان يمكنه أن يعمل من الفراغ، فكل الفنانين يتأثرون بما يرونه حولهم وبأعمال من سبقوهم ومن عاصروهم أيضا. أكد هذا الفنان محمود سعيد حين قال «مررت بمراحل عدة... في البداية كنت أحب أن أرى أعمال روبنز Rubens للحركة والحيوية، ورميرانت Rembrandt لأن قيم الضوء عندها مدهشة، بالإضافة إلى العمق والإنسانية وتحليل الشخصيات..... بعد قليل وجدت أن روبنز سطحي، أما رمبرانت فعميق، كان الضوء عنده يشع من الداخل، وضحى باللون وأبقى على الأحمر والبني فقط، كما اعترف محمود سعيد بتأثره بالبدائيين من الهولنديين والبلجيكيين وخاصة الأخوين فان آيك Herbert Jan Van Eyck& وبالإيطاليين من عصر النهضة، والنحت الفرعوني والعمارة الفرعونية، وبكورو Corot، و فأن جوخ، وديلاكروا وسيزان [8]. و تأثر الفنان في هذه الفترة المبكرة من حياته الإبداعية بل وبعد ذلك يمكن أن يمتد ليشمل التأثير بمبدعين آخرين في غير المجال الذي اختاره ليوجه إليه اهتمامه. فسلفادور دالي مثلا يعترف بالتأثير الكبير للفيلسوف نتشه عليه، كما يعترف أيضا بتأثير أفكار

وأعمال كل من أندريه بريتون-الشاعر السريالي-، وجارثيا لوركا . J Lorka, وأوجست كونت A. Conte عليه أيضا [9]. وكان فان جوخ معجبا ببلزاك وزولا وكار ليل لكنه كان شديد الإعجاب بصفة خاصة بالفن الياباني، فقال مؤكدا تأثره الشديد به «وإذا درسنا الفن الياباني فسوف نرى إنسانا حكيما فيلسوفا وذكيا دون شك، ولكن كيف يقضي هذا الإنسان وقته؟ هل في دراسة المسافة بين الأرض والقمر؟ لا .... هل في دراسة سياسة بسمارك؟ لا ... إنه يدرس عودا واحدا من الأعشاب والحشائش... وورقة صغيرة من أوراق النبات، ولكن هذه الورقة تقوده إلى أن يرسم كل النباتات ثم الفصول ثم الجوانب المتسعة الفسيحة للريف ثم الحيوانات ثم الشكل الإنساني... هكذا يمضي الفنان الياباني حياته... إنني أحسد اليابانيين على الوضوح الشديد في كل أعمالهم، إنها ليست مرهقة أو مملة، ولا تبدو وكأنها تمت على عجل. إن أعمالهم بسيطة كعملية التنفس، وهم يقومون بعمل الأشكال من خلال لمسات رقيقة واثقة بالفرشاة»[10].

كذلك يعبر فان جوخ في موضع آخر عما يحدث خلال الفترة الأولى من حياة الفنان من صراعات ومتاعب فيقول: «في الفترة الأولى من حياة الفنان يكون في حالة عدم وفاق مع نفسه من خلال شعوره بعدم تمكنه من السيطرة على عمله، ومن خلال الشعور بعدم اليقين من إمكانية وصوله لهذه السيطرة، ومن خلال الطموح الكبير لتحقيق التقدم، ومن خلال نقص الثقة في النفس. إن الفنان لا يستطيع إبعاد الكثير من مشاعر القلق والإثارة، ويستعجل نفسه رغم أنه لا يجب أن يكون متعجلا، ولكن هذه المشاعر لا يجب أن تستمر، ولابد من أن يأتي وقت يستطيع فيه الفنان تجاوز ذلك كله وعبوره، وليس هناك بديل عن ذلك في رأي» [11]. فالتعلم من الطبيعة وعلى يد الأساتذة ومن خلال أعمالهم، ثم محاولة البحث عن الأسلوب الذاتي المميز، والسعي الحثيث المتواصل نحو الأصالة والتفرد، ومرورا بالعديد من العقبات والصعاب كل ذلك هو ما يميز عملية اكتساب الإطار هذه التي تحدث عنها ماتيس أيضا فقال: «تعلمت خلال حياتي الأولى الوسائل المختلفة الأصيلة في اللون والرسم، وتعليمي الكلاسيكي أدى بي بطريقة طبيعية إلى دراسة الأساتذة الأوائل، وجعلني أتمثلهم بقدر الإمكان مع وضع أشياء مثل الشكل، والحجم، والأرابسك وقيم التضامن، والتناغم، وفنون الشرق...

الخ في الاعتبار، ثم أقوم بالربط بين تأملاتي وبين عملي من خلال الطبيعة، وقد قمت بذلك حتى جاء اليوم الذي كان على فيه أن أعتمد على نفسي وأدرك أن من الضروري أن أنسى أساليب الأساتذة الأوائل، أو بالأحرى أن أتفهمها بطريقتي الخاصة»[12].

فن التصوير إذن هو فن يحتاج إلى الكثير من عمليات التدريب وإكساب المهارات الضرورية وتلك عمليات لا بد منها لكل من يحاول الإبداع في هذا الفن. وقد أكد على هذا أيضا (بالإضافة إلى من سبق ذكرهم) المصور الإنجليزي كونستابل J. Constable حين قال: «لم يحدث أن كان هناك أطفال مصورون، ولا يمكن أن يكون ذلك لأن فن التصوير يتطلب خبرة ودراسة طويلتين باعتباره فنا يدويا وعقليا في آن واحد[13]. الخبرة والدراسة إذن هما أمران ضروريان، ومن خلالهما يتبلور الإطار ويكتسب، ومن خلال اكتساب الإطار يستطيع الفنان معرفة ذاته وقدراته وما يستطيع أن يفعله، فمن خلال وضوح معالم الإطار يمكن أن تكتسب الخبرات والمنبهات والمواقف الإدراكية أهميتها ودلالاتها في وعي الفنان من خلال انتظامها في أشكال معينة.

2- العمليات الإبداعية الدافعية:

يتضح من فحص اعترافات المبدعين في مجال فن التصوير أن هناك أهمية كبيرة للدافعية الإبداعية في مجال الخلق الفني، ويمكننا في هذا السياق أن نقسم الدوافع الإبداعية لدى المبدعين إلى نوعين من الدوافع:

أ-النوع الأول خاص بالدافعية الإبداعية العامة:

إن التي تميز حياة الفنان وخطواته وسلوكه وتوجهاته هي تلك الرغبة العميقة المسيطرة لأن يكون مبدعا متفردا مجددا وأصيلا، وهو ذلك الدافع الذي عبر عنه كارل روجرز C. Rogers‘s بطريقة جيدة حين قال: «يبدو لي أن الدافع الأساسي للإبداع هو نفس الدافع الذي نكتشفه بعمق على أنه القوة التي تدفع إلى الشفاء في جلسات العلاج النفسي (أي نزعة الإنسان إلى تحقيق ذاته، وأن يحقق إمكاناته، أي ذلك الميل الموجه الذي يكون واضحا في كل حياتنا العضوية والإنسانية). إنه التوق إلى الانتشار والامتداد والتطور والنضوج والميل إلى التنشيط والتعبير عن كل قدراتنا ككائنات

إنسانية، وإلى المدى الذي يكون عنده هذا النشاط معززا لوجود الإنسان وحياته»[14].

وأكد بيكاسو على أهمية هذا الدافع حين قال: «إنني لا أستطيع أن أعيش دون أن أكرس حياتي كلها للفن، إنني أعشقه كغاية نهائية لحياتي، وكل شيء أفعله ويتصل بالفن يمنحني إحساسا بالسرور الذي لاحد له»[15]. ويقول ديلاكروا: «إن نتيجة أيامي هي واحدة دائما: رغبة لانهائية في الحصول على مالا يمكنني الحصول عليه، وفراغ لا يمكنني ملؤه، وضرورة قصوى في أن أنتج بشتى الوسائل، وأن أكافح بقدر استطاعتي ضد الزمن وضد الملاهي التي تعمى نفوسنا، كما أشعر بنوع من الهدوء الفلسفي الذي يمهدنا للمعاناة والألم ويرفعنا فوق مستوى التوافه»[16]. وقد أشار فان جوخ إلى أهمية هذا الدافع أيضا حين قال: «إن لدى إيمانا حقيقيا بالفن، وثقة مؤكدة بأنه تيار قوي فياض يحمل الإنسان إلى المرفأ[17]، وأيضا «إن الاختبار الوحيد المتاح أمامي هو أن أكون مصورا جيدا، أو أكون مصورا سيئا. وقد اخترت البديل الأول». ويؤكد طومسون R. Thomson بأنه بدون الدافعية الكافية لن يستطيع المرء أن يفكر بطريقة نشيطة وقوية. فالدافعية هي الدينامو(المولد) الموجه للنشاط، وهي عامل جوهري في التفكير. [19] وأشار برلين إلى أن هناك ثلاث وظائف للمنبهات الدافعية وهي:

أ-أنها تحافظ على تتابع الاستجابات حتى يتم الوصول إلى الهدف أو الحل، أو حتى يعاق تعاقب التفكير من خلال الفشل الدائم، أو عدم التمكن من الحصول على التدعيم، أو من خلال استثارة سلوك آخر مضاد أقوى.

ب-أنها تحدد نوع الاستجابة التي سيتم اختبارها من بين مجموعة معينة من الاستجابات وفقا لمدى قوة الدافعية المتعلقة بهذه الاستجابة.

ج-أنها تحدد الفئة العامة للاستجابة والأفكار المرتبطة بالموضوع العام الذي يدور بشأنه التفكير. [20]

ورغم أن برلين كان يتكلم عن السلوك بصفة عامة، وكان يقوم بالتركيز على سلوك التذوق الفني وليس على عمليات الإبداع إلا أنا نرى أن تفسيراته للسلوك الدافعي هي أمور قابلة للتطبيق على السلوك الإبداعي أيضا مع التأكيد على تميز هذا السلوك من حيث الشدة ومن حيث العمق ومن حيث الإطار التصوري الإدراكي الممتد والشامل المصاحب له. ويمكن افتراض

وجود دوافع إبداعية أخرى شبه عامة مصاحبة لوجود هذا الدافع الكبير، فمثلا يعتبر هذا الدافع صورة مقاربة إلى حد كبير لدافع تحقيق الذات الذي تحدث عنه روجرز ماسلو A. H. Maslow وغيرهما، وكذلك يصاحب هذا الدافع دوافع مثل الحاجة إلى المعرفة وحب الاستطلاع والرغبة في الاكتشاف والحاجة إلى التقدير والاعتراف والمعرفة، والحاجة إلى الكفاءة والاتصاف بالجدة والأصالة التي تحدث عنها مادى.(21)

ب- دوافع إبداعية خاصة أو حالات إبداعية:

وهي التي يستثيرها موضوع معين أو موقف معين أو منبه معين تكون له دلالته وأهميته بالنسبة للمبدع، وكما يقول بيكاسو: «إن المصور يصور كما لو كانت هناك حاجة ملحة تدفعه إلى أن يتخفف من احساساته ورؤاه»(22)، ويقول محمود سعيد: «أشعر بالحماس الشديد، وبالاندفاع في أعلى درجاته، وبالمتعة أيضا أثناء المراحل الأولى للخلق (بشرط أن يكون خلقا فعليا لا مجرد نقل من اسكتش (مخطط مكتمل). وكلما تقدم بي العمل أشعر أن هذا الحماس والمتعة المصاحبة يتضاءلان شيئا فشيئا ثم تنتهي الصورة فأنتهي منها» (23). ويقول ماتيس: «إني أتوق إلى الوصول إلى تلك الحالة الخاصة بتكثيف الاحساسات والتي تكون اللوحة نتيجة لها»(24) ويقول فان جوخ: «التصوير هو علاجي الخاص»(25)

. وقد تكون إثارة الحالات الإبداعية الخاصة مثيرة لحالة معينة من القلق وعدم الاستقرار لدى المبدع وقد تسبب له حالة من الفرح بسبب شعوره بالاقتراب من الوصول إلى اكتشاف شيء جديد، أو تعميق تصور سبق له تجميع بعض أفكاره أو مكوناته.

ويهمنا في النهاية أن نشير إلى أن هناك حالة تفاعل يفترض وجودها بين الدافع الإبداعي العام والدوافع الإبداعية الخاصة،، كما أنه يجب أن يكون هناك قدر مناسب ومعقول من التوازن بينهما، وإلا أدى ذلك إلى آثار سيئة على المبدع وعلى عمله، كان يكون الدافع الإبداعي العام كبيرا ومبالغا فيه بينما تكون القدرة على تحقيق الحالات الإبداعية النوعية غير متناسبة معه نتيجة لعدم وضوح الرؤية، أو عدم الأصالة، أو عدم التمكن الأسلوب، أو غير ذلك من الأسباب.

3- عمليات الإحاطة أو المراقبة الإبداعية

تشتمل العمليات التي تحدث عندما يقوم المبدع بإدراك موضوع ما على محاولة إعطاء معنى له، تمثله، تنظيمه، تحليله، تركيبه، تخيله في أوضاع وسباقات جديدة، وأيضا تخيله في علاقات جديدة متعددة مع موضوعات أخرى، ومن ثم يبدأ تكون تصور واضح لدى الفنان تبنى على أساسه خطواته القادمة، وكما يقول هر برت ريد: «فإن الفنان هو ببساطة ذلك الإنسان الذي لديه القدرة والرغبة في تحويل الإدراك البصري إلى شكل مادي، والجانب الأول من عمله هو جانب إدراكي، والجانب الثاني هو جانب تعبيري، وليس من الممكن في الواقع أن نفصل بين هاتين العمليتين» [26]. ويقول أيريك نيوتن :E. Newton «إن الطريقة التي يتم بها إظهار شيء ما تعتمد على الطريقة التي تمت ملاحظته بواسطتها» [27]. ويذكر أرنهيم أن الإدراك الإنتاجي، أي النشاط الذي يسمح لنا بفهم وتحديد وتذكر ومعرفة الأشياء هو أساسا عملية التقاط للملامح البنائية الأساسية التي تميز الأشياء وتفرى بينها وبين بعضها البعض» [28]. لكن عمليات الإدراك الإبداعية ليست كعمليات الإدراك العادية حيث إن الإدراك الإبداعي عادة ما يكون موجها لاكتشاف المتميز والجديد، كما أنه عادة يتصف بالعمق والإحاطة والشمول. وقد ذكر فان جوخ في أحد خطاباته ما يدل على عمق الملاحظة الإدراكية الإبداعية ودقتها لديه فقال لأخيه ثير: «ذات مساء قريب في مونتما جور Montmajour رأيت غروب الشمس الحمراء، وكانت تطلق أشعتها على جذوع و أوراق أشجار الصنوبر التي مدت جذورها في مجموعة من الصخور، ولونت الشمس الجذوع والأوراق بلون برتقالي ملتهب، بينما كانت أشجار صنوبر أخرى في السهل المترامي في الفضاء الخلفي قد ظللها اللون الأزرق البروسي في مقابل سماء ذات لون أزرف أخضر رقيق لازوردي، لدرجة أنها منحتني الإحساس الذي تعطيني إياه لوحات كلودمونيه، لقد كانت رائعة» [29].

فعمليات الملاحظة الإبداعية هي إذن عمليات واعية تتصف بالدقة يقوم بها المبدع بطريقة متعمدة مؤمنا بأهميتها ودورها الكبير في العملية الإبداعية، وأحيانا ما يصاحب عمليات الملاحظة القيام بعمل استكشات (مخططات) سريعة للظواهر الخاضعة للإدراك الفني. وكما يقول سيف وانلي: «إنني أحيانا أرسم الاستكشات كما تأخذ أنت مذكرة سريعة بموضوع

معين، ولا أذهب إلى أي مكان دون أن تكون معي نوتة أسجل فيها الاستكشات بسرعة.... استكشاتي أحيانا دراسات... انظر هذه مجموعة استكشات لجسم المرأة عاريا.. في شتى الأوضاع... هذا على سبيل التمرين أو الذاكرة، و هذه الاسكتشات عليها كلمات.. وهنا أرقام... هذه بمثابة علامات أهتدي بها عند التنفيذ»[30]. إن الإدراك الإبداعي يتصف أيضا بالقدرة الشديدة على الاختيار والانتقاء من بين العديد من المنبهات والمواقف التي يتعرض لها المبدع في حياته، وأيضا من بين الخبرات العديدة التي يمر بها. إنها إدراك لما يحدث في الخارج، وما يدور في الداخل، وما يوجد فيما بين الخارج والداخل من تفاعلات واتصالات، فالاتجاه الإبداعي كما يقول جيزيلين ليس مجرد شهية لكل ما هو جديد فقط، بل هو أيضا انتقائي بدرجة عالية.

والاختيار والانتقاء هما دليلان على وجود هدف ضمني [31]. ويؤكد ماتيس على هذا فيقول: «الفنان يأخذ من العالم المحيط به كل شيء يمكنه أن يثري رؤيته الداخلية، إما مباشرة عندما يكون على الموضوع الذي يرسمه أن يظهر في تكوينه، أو من خلال المماثلة Analogy ويقول أيضا: «وبعينين مفتوحتين على اتساعهما فإنني أمتص كل شيء كما يمتص الإسفنج السوائل[33].

وقد ميز ماتيس بين العين التي ترى الأشياء السطحية الظاهرية وتسجلها على علاتها بطريقة حرفية (عين الكاميرا) وبين العين الثانية (عين الفن) التي تدخل في صراع مع العين الأولى، وتعمل على إبداع الجديد الأصيل، وهي العين التي في المخ كما أشار ماتير لمحدثه [34]. ويقول فرناندليجيه إن «عين الفنان يجب أن تكون سريعة وحادة، فليس هناك وقت لكي ترمش بعينيك وإلا صار الوقت متأخرا.

إن كل ما سبق يؤكد على الدور الكبير الذي تلعبه عمليات الملاحظة ومراقبة العالم والذات، والاختيار للعناصر أو المكونات الأساسية التي سيتكون منها التصور الذي سيعمل الفنان من خلاله في العملية الإبداعية، كما أن لعمليات الإدراك دورها الكبير أيضا في الإسراع بتنفيذ أعمال سبق أن أعيقت لسبب أو لآخر من خلال ما تزود به الفنان دائما من معلومات ومنبهات جديدة.

4) عمليات التقاط الأفكار:

إذا كانت العمليات الإدراكية الفنية الأقرب إلى العمومية والإحاطة الشاملة التي سبق ذكرها في الجزء السابق من هذا الفصل يمكن تسميتها بعمليات المراقبة فإن العمليات الإدراكية الفنية النوعية أو الخاصة التي نحن بصدد الحديث عنها يمكن تسميتها بعمليات الالتقاط وقد عبر عنها فان جوخ بطريقة جيدة في أحد خطاباته حين قال: «في الحقيقة إنني أكون غالبا في حالة شديدة من التعاسة لكن يظل هناك بداخلي تناغم وموسيقى هادئة نقية، ففي أفقر الأكواخ وفي أشد الأماكن قذارة أرى اللوحات والصور وبقوة لا يمكن مقاومتها ينجذب على نحو هذه الأشياء، وشيئا فشيئا تفقد أشياء كثيرة أهميتها، وكلما زاد عدد الأشياء التي أتخلص منها صارت عيني أسرع في اقتناص الأشياء القابلة للتصوير، إن الفن يتطلب عملا مثابرا، عملا رغم كل شيء، وعمليات ملاحظة مستمرة. وبالمثابرة فإنني أعني في المقام الأول العمل المستمر ولكن على ألا تتخلى عن آرائك بسرعة نتيجة لمزايدات بعض الناس»[35]. إن عمليات الالتقاط تختص بتلك اللحظات التي يتوقف فيها المبدع ويقول لنفسه لا بد من عمل شيء من هذا [36]. ويتحدث الفنان محمود سعيد معبرا عن هذه اللحظات فيقول شارحا كيفية بداية فكرة لوحته «الصيد العجيب»:

«كنا في رحلة على الساحل بين أبو قير ورشيد، وتوقفنا قليلا وسط الطريق، وجدنا مجموعة من الصيادين راجعين ومعهم السمك الذي اصطادوه... وكان منظر السمك في الشمس يشع بالضوء كالماس. وكان مليئا بالحيوية بصورة أخاذة. وانبهرت بهذا المشهد، ووقفت أركز النظر عليهم لمدة طويلة وتمنيت لو كانت معي أوراقي لكنت سجلت عندئذ بعض القيم عن الشمس والضوء... ومرت الأيام بعد ذلك.. وبعد مرور سنتين أو ربما ثلاث سنوات عاد إلى الانفعال نفسه فجأة فخرجت وقصدت إلى سوق السمك في الأنفوشي مبكرا صباح الأحد، وبقيت هناك أشاهد السمك بينما يخرجه الرجال من الماء. في ذلك اليوم عدت إلى بيتي وعملت اسكتشا صغيرا. وبعد ذلك بدأت التصوير في اللوحة... مكثت أعمل فيها حوالي أربعة شهور وأذكر أنني كنت طوال الوقت في حالة هيجان شديد، وانتهت اللوحة بشكل بعيد عن الاسكتش» [37].

إن التقاط الأفكار الموحية ذات الدلالة يمكن أن يحدث للفنان دون توقع أو إنذار سابق، كما يمكن أن يحدث أيضا نتيجة للتأمل وإمعان الفكر، أو نتيجة لدقة وعمق عملية الإدراك، وأيضا نتيجة لنشاط عمليات الخيال، وقد وجه ليوناردو دافنشي نصيحة لأحد تلاميذه قائلا: «انظر إلى الحوائط الملطخة بالأصباغ أو الأحجار ذات الألوان العديدة الممتزجة، وإذا كنت تريد ابتكار منظر معين يمكنك أن ترى ما يشبهه، وأيضا أن ترى العديد من المناظر الطبيعية المزدانة بالجبال والصخور والأشجار والسهول الكبيرة والوديان والهضاب في أشكال عديدة، أيضا يمكنك أن ترى معارك كثيرة وأشكالا حية لكائنات غريبة وتعبيرات على الوجوه، و أشياء مألوفة وعدد لا حصر له من الأشياء التي يمكنك أن تختزلها إلى شكل جيد متكامل.... عندما أذكرك بأنه لن يكون صعبا بالنسبة لك أن تتوقف أحيانا وتنظر إلى الحوائط الملطخة أو رماد النار أو السحب أو الطين أو ما يشبه ذلك فإنني أعني أنه يمكنك أن تجد في كل ذلك أفكارا هائلة.. ومن خلال هذه الأشياء الغامضة غير المحددة يتم تنبيه عقل المصور للقيام بابتكارات جديدة»[38].

ويقول أنطوني توني إن أفكار المصور تنبع من خبراته ومن احساساته خلال نشاطاته، وكذلك من مشاركته للآخرين في الأفكار. هؤلاء الذين يعيشون معه والذين أتوا قبله، وهذه الأفكار تتغير وتؤثر فيه وفي عمله [39].

إن الفكرة التي يتم التقاطها هي كما يقول بيكاسو: «مجرد نقطة بداية، لا شيء أكثر وإذا تأملت فيها فإنها تصبح شيئا آخر، وما أفكر فيه كثيرا أجده بعد ذلك مكتملا في عقلي»[40]. إن التصوير الفعلي هو تتويج لعمليات كثيرة ناتجة عن محاولة تنظيم تحتاج غالبا إلى عمليات كثيرة ومستمرة من أجل تشكيلها وتطويرها. إن الأفكار التي عادة ما تجيء في شكل منبهات ومواقف ذات دلالة تشكيلية معينة تكون هي نقطة البداية للعمل، لكن هذه الأفكار لابد من أن تتجمع وتنظم معا في أشكال أكثر تكاملا مكونة تصورات أكثر بلورة ووضوحا، إن الأفكار أو المثيرات أو المواقف المنبهة تكتسب قيمتها من خلال إسهامها في التصور الكلي، ويمكن أن تنبعث في عقل الفنان أثناء عمليات الإدراك التي يقوم بها قبل البدء الفعلي في العمل أو أثنائه أيضا.

5) الانطباعات:

هي حالة وجدانية أكثر منها عملية معرفية أو عقلية تحدث للمبدع

عندما يتعرض لمواقف ومنبهات ذات أهمية خاصة بحيث تلفت انتباهه وتستأثر باهتمامه، أي بعد عملية الالتقاط، إن أصدق تعبير عن هذه الحالة هو ما قاله بيكاسو لزرفوس «قد أتمشى في غابة فوينتبلو فأصاب بحالة من الامتلاء باللون الأخضر، وأشعر بعدم الاستقرار ويكون علي أن فراغه في لوحة... إن الفنان يمر بحالات من الامتلاء والإفراغ وهذا هو سر الفن»[41]. وبالطبع قد يحدث في بعض الحالات أن يمتلئ الفنان بالإحساس وبلون معين. ثم لا يظهر هذا اللون في لوحته، أو يظهر على استحياء كما سيتضح لنا خلال عرض نتائج الدراسة الحالية، وقد يمتلئ الفنان أيضا بشكل معين أو حركة معينة أو موقف معين أو فكرة معينة أو ذكرى معينة وكل هذه المنبهات، أو المعلومات البصرية تخلق بداخله إحساسا معينا وشعورا بالرغبة في العمل، بل قد تنجم الانطباعات البصرية وما يصاحبها من حالة وجدانية من مجرد مشاهدة معرض لبعض الفنانين. وقد أكد هذا الفنان «سيف وانلي»حين قال: «لاحظت أني إذا شاهدت أحد المعارض أبقى متأثرا بانطباعات عنه لفترة معينة، ويتسرب ذلك إلى صوري.. لهذا السبب أصبحت الآن لا أحب أن أرسم عقب مشاهدتي لأي معرض... أفضل أن تنقضي بضعة أيام قبل أن أعود إلى نشاطي التصويري»[42]. لكن الانطباعات ليست كافية في حد ذاتها لتكوين العمل. لا بد من الأفكار والتصورات والقدرة على التكوين الجيد. وكما أشار ماتيس فإنه «عادة ما يتم التمييز بين المصورين الذين يعملون من الطبيعة والمصورين الذين يعملون من الخيال، وشخصيا أعتقد أنه لا يجب تفضيل أي أسلوب على الآخر، فكلاهما يمكن أن يستخدم بالتعاقب من خلال نفس الفنان، إما لأنه يريد اتصالا وثيقا مع الموضوعات من أجل الحصول على احساسات تكون قادرة على إثارة الملكة الإبداعية وإما أن تكون احساساته قد تم تنظيمها بالفعل، وفي الحالتين سيكون قادرا على الوصول إلى الكلية التي تكون اللوحة. وفي كل حالة أعتقد أن المرء يمكنه أن يحكم على مدى حيوية وقوة الفنان الذي يكون-بعد تلقيه للانطباعات مباشرة من الطبيعة-قادرا على تنظيم احساساته ليستمر في عمله بنفس الإطار العقلي في أيام مختلفة، وأيضا يمكنه تطوير هذه الاحساسات. وهذه القدرة تثبت أنه مسيطر على نفسه بطريقة. تتسم بالكفاءة، وأنه يمكن أن يخضع نفسه للنظام أيضا»[43]. إن الانطباعات هي

نقطة بداية لا أكثر، لكنها ذات أهمية كبيرة لأنها هي التي تجعل الفنان يتحفز ويحتشد للعمل فهي تستثير دافعيته وتطلق طاقته، وإذا كانت حالة السيطرة التي سيأتي الحديث عنها هي الحالة المميزة لانتهاء العمل واكتماله فإن الحالة المصاحبة للانطباعات هي الحالة المميزة لنشوء العمل وبدايته.

6) عمليات التحضير:

تشتمل هذه العمليات على عمل تخطيطات أو اسكتشات أو تحقيقات جزئية استكشافية للوحة، وأيضا ما يصاحب ذلك من عمليات خاصة بتهيئة الظروف المناسبة المطلوبة والمفضلة من قبل المبدع لجعل عملية الدخول إلى العمل أمرا يسيرا أو ممكنا. وكما يقول جاكسون بولوك «إن الصورة ليست نتاج الحامل، ونادرا ما أشد قماش التصوير قبل العمل. وأنا أفضل استخدام القماش غير المشدود، والذي أضعه فوق الحائط أو على الأرض. طبعا أحتاج إلى مقاومة سطح صلب، وعلى الأرض أجد يسرا أكثر وأحس أنني أقرب إلى الصورة، بل أحس بأنني جزء منها وبهذا الطريق يمكنني أن أتحرك نحوها، وأعمل من الجوانب الأربعة (أي أكون داخل الصورة لو أمعنا القول)، وأحاول أن ابتعد تدريجيا عن أدوات التصوير التقليدية مثل الحامل، والبالته، والفرشاة... الخ، وأفضل العصي والمحاريات والسكاكين وسكب طلاء التصوير السائل أو الطلاء السميك المختلط بالرمال، أو بقطع الزجاج وأجسام غريبة أخرى[44]. ليس المهم أثناء عمليات التحضير المواد التي يستخدمها المصور، بل المهم هو كيفية شعوره بها، وأيضا الاسكتشات أو التخطيطات التي ينجزها. وكما يقول فان جوخ فإنه «من أجل القيام بملاحظات من الطبيعة أو إنجاز بعض الاسكتشات القليلة فإن شعورا متطورا قويا بالتخطيط هو أمر ضروري تماما كما هو ضروري أيضا في مرحلة الامتداد بالتكوين بعد ذلك. وأعتقد أن المرء لا يكتسب ذلك دون مجهود، ولا بد له من القيام بملاحظات عديدة»[45]. ويقول ماتيس «إن الفنان يدخل في حالة الإبداع من خلال العمل الواعي والإعداد للعمل، وذلك أساسا هو إثراء لمشاعر الفنان، وهو يكون ممكنا من خلال الدراسات أو التخطيطات التي تكون مماثلة إلى حد ما للوحة ومن خلال هذا يمكنه اختيار العناصر»[46]. وقد أكد على هذا ما يكل أنجلو في نصيحته لأحد

تلاميذه فقال له «تعلم أولا أن تخطط ثم أن تكمل»[47]. وقد استنتج سويف من خلال استباره للفنان محمود سعيد أن هناك صورا باسكتشات وصورا بدون اسكتشات، وأنه في أحوال كثيرة تختلف الصورة عن الاسكتش، وأن الاسكتش يترك غير مكتمل بالتدريج، وأنه قد يكون تخطيطا بالقلم أو باللون أو بهما معا. وقد قال محمود سعيد عن علاقة الاسكتش باللوحة: «كثيرا ما أرسم اسكتشات دون التفكير في مستقبلها ودون التفكير في أنها ستنتهي إلى لوحة-وفي هذه الحالة يكاد رسم الاسكتش يكون غاية في ذاته. وهذا يحدث كثيرا على سبيل مواصلة التمرين لكن أعرف كيف أرسم بسرعة وبدقة، والاسكتش الذي أقصد أن أنتهي به إلى لوحة لا بد من أن أتركه ناقصا بدون تكملة، أن أتركه ناقصا يجعلني في حالة هيجان أو حماس مستمر... وأظل قادرا على الفرح باكتشاف الحل أثناء تصوير اللوحة، وأتخيل أنني إذا حللت كل المشكلات في الاسكتش فلن أرسم اللوحة، ستكون المسألة بعد ذلك مجرد تقليد لنفسي، مجرد نسخ مع التكبير لما ورد في الاسكتش»[48]. ويتفق الفنان سيف وانلي مع محمود سعيد إلى حد كبير خاصة في مسألة ترك الاسكتشات أو التخطيطات ناقصة دون إكمالها بعد ذلك بالتدريج فيقول: «أنا أرسم اسكتشات كثيرة.... لكني أتركها دائما ناقصة... لا أضع فيها كل الحلول وإلا انطفأ اندفاعي لتنفيذ اللوحة بعد ذلك، وأحيانا يختلف الاسكتش عن الصورة، وأحيانا يقترب جدا من الصورة»[49]. ولعل هذا الاتفاق بين هذين الفنانين الكبيرين يؤكد لنا مرة أخرى على صدق مبدأ الإغلاق Closure لدى مدرسة الجشطلت وما يصاحبه من توتر دافع يوجه المرء إلى إكمال العمل. ويحدث هذا دائما في حالة التنظيمات الإدراكية الناقصة وهو ما أكدته فعلا تجارب زيجارنيك الكثيرة، داخل الإطار التفسيري لمدرسة الجشطلت، فالأشكال المغلقة لا تستثير التوتر بينما الأشكال الناقصة تكون في حاجة إلى التنظيم وإعادة التنظيم مما يجبر الكائن على أن يبذل أقصى ما في وسعه لتحقيق جودة الشكل واكتماله[50].

عمليات التحضير إذن تشتمل على وضع التخطيطات الأولى للوحة التي قد يكون التصور الخاص بها غير واضح المعالم في كثير من الحالات، لكنها حالة أو عملية لا بد منها من أجل استثارة حماس المبدع ودافعيته،

ومن أجل مواصلة التدريبات، ومن أجل تسجيل الأفكار خوفا من ضياعها. وهي قد تشتمل أيضا على عمليات تنظيمية خاصة بالظروف التي يفضل المبدع العمل فيها، والتي تكون عملية تكيفه مع عمله في ظلها أمرا يسيرا أو مرغوبا فيه.

7) الخيال الإبداعي:

الخيال الإبداعي نمط جديد أو تسلسل جديد من الصور الخيالية والأفكار التي تخدم في حل مشكلة ما، وهو وسيلة داخلية جيدة لتمثل المشكلة ومحاولة البحث عن حل لها، ولذلك فهو هام في جميع الفنون[51]. و الفنان ذو القدرة الخيالية العالية هو من يخلق المواقف التي لم يفكر فيها أحد من قبله أو التي توجد من قبل، بل قد لا توجد بعد ذلك، ويمكن وصف الخيال على أنه إيجاد أشكال جديدة أو تصورات جديدة لمضامين قديمة وابتكار أشياء جديدة، أو مواقف تكون لها قيمتها التفسيرية الأصيلة[52]. وقد أشار فان جوخ مؤكدا «إن المصورين يجب أن يمتلكوا الخيال والعاطفة»[53]. وقال الشاعر الفرنسي الشهير بود لير بأن «الصفة الأساسية التي يتصف بها المصور الفنان ليست هي المشاهدة بل الخيال. فالخيال في الفنون الجميلة هو «سيد الملكات»، وهو الذي يحلل العناصر التي تقدم للحواس، والعقل ويعيد تشكيلها كما تتراءى له. وما العالم المرئي كله إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية. وهو نوع من الغذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله» [54]. الخيال الإبداعي إذن هو نشاط عقلي تنتج عنه صور واستبصارات جديدة. وهو كما قال لوير J. Lowe‘s يقوم بإنتاج شيء يتصف بالجمال والصدق ويبتعد به عن العشوائية (55. و قد أشار روجرافري R. Fry إلى أن الفنان يعيش حياتين: الحياة الخيالية والحياة الواقعية، وبين هاتين الحياتين يوجد ذلك التمييز الكبير. ففي الحياة الواقعية تكون عمليات الاختيار الطبيعي الناجمة عن ردود الفعل الطبيعية كالابتعاد عن الخطر مثلا وتجنبه ذات أهمية كبيرة في العملية الكلية، أما في الحياة الخيالية، لا تكون مثل هذه النشاطات أمرا هاما أو ضروريا. ومن ثم فإن الوعي الكلي قد يكون مركزا حول الجوانب الإدراكية والانفعالية للخبرة موضع الاهتمام [56]. وردا على سؤال: هل ترسم من مود يل؟ قال الفنان

سيف وانلي: «ربما كنت أفعل ذلك وأنا مبتدئ.... أما الآن فأنا إذا نظرت إلى شخص أو منظر وأردت أن أرسمه فأنا أرسمه من خيالي.. وهل يجد الروائي ضرورة لأن يحضر أشخاصا ويقيم بينهم مواقف معينة لكي يكتب روايته»؟ [57]. و قد أكد ميكل أنجلو أيضا على أن «المصور الرديء هو من لا يكون خياله نشطا ولذلك لا يختلف عمله عن تفكيره إلا قليلا، لكنه لو عرف كيف ينشط خياله لأنتج فنا رائعا»[58].

والخلاصة هي أنه إذا كان التفكير الاتفاقي أو الاتباعي يعتمد على الذاكرة والإدراك أو التعرف فإن التفكير الافتراضي أو الإبداعي يعتمد على الخيال النشط، ذلك الذي يسعى من أجل إنتاج صور تتسم بالأصالة والجدة والمناسبة والطرافة والقدرة على الإدهاش من خلال تمكن الفنان من القيام بتركيبات جديدة وقدرة على إنتاج أنساق تفسيرية جديدة لم يسبق إليها.

والمصور المبدع هو من يستطيع القيام بذلك مستخدما الوسائط التشكيلية كاللون والخط وغير ذلك من وسائل تشكيل الرؤية التي تكتسب أبعادا جديدة من خلال الحركة الحرة للخيال.

8) عمليات التركيز:

عملية التركيز أو الاستغراق أو الاندماج كما يفضل بعض الفنانين تسميتها. هي عملية نشطة يقوم بها المبدع خلال عمليات الإبداع الفعلية، أو خلال عمليات تفكيره في حل مشكلة إبداعية أو حتى وهو يحاول التقاط بعض الأفكار الجديدة. فأثناء هذه العملية ينشط الذهن بشدة سعيا وراء فكرة غير محددة أو في طريقها للتحدد، ويعرف هب D.O. Hebb التركيز بأنه «النشاط العقلي الذي تتآزر في أدائه كل النشاطات العقلية المركزية[59].

والتركيز عادة ما يكون موجها نحو هدف لم تتضح ملامحه بعد بصورة مميزة وعندما يبدو على المبدع في هذه الحالة أنه شارد الذهن فإن ذلك يكون فقط بالنسبة للأشياء المتعلقة بأعضاء الحس من سمع وبصر وحساسية لمسة وحشية. الخ. ولكن هذا الشرود أو الغياب يكون مصحوبا بوعيه التام بأنه يفكر في فكرة ما و يحاول التقاطها. فبالنسبة للمبدع تكون الأفكار هي أكثر الأشياء واقعية في العالم، بل إنها تميل إلى أن تأخذ

صفات الأشياء الواقعية. [60]

يؤكد هذا أيضا الآن ريتشارد سون حين يقول بأن «احتمال أن يكون المرء واعيا ومنتبها لعالمه الداخلي الخاص يزداد حينما يظل يقظا، وكذلك حينما تتوقف المثيرات الخارجية عن نشاطها الوظيفي بالنسبة له. [61]

وكان سيزان يقول بأنه «من خلال التركيز والبحث يجب أن يكون الفنان قادرا على تحقيق النظام في حالة الاضطرابات المحيطة به، والفن هو في جوهره محاولة للوصول إلى مثل هذا النظام التركيبي داخل مجال احساساتنا البصرية» [62]. ويقول فان جوخ «إنني أستغرق بكل قوتي فن التصوير، إنني مستغرق في اللون. وحتى الآن لقد قيدت حركتي ونشاطي ولكني لست آسفا على ذلك». [63]

ويقول أيضا «إن الحالك الذي عليه أن يوجه وينسج جيدا العديد من الخيوط الدقيقة ليس لديه وقت كي يفلسف هذه العملية، ولكن عليه أن يستغرق في عمله». [64] و أيضا «لا أريد أن استعجل نفسي.. فليس هذا أمرا طيبا، ولكني يجب أن أعمل في هدوء تام بطريقة منظمة وتركيز وإيجاز شديدين أيضا» [65]. إن عملية التركيز هي عملية شديدة الأهمية في فن التصوير مثلما هي هامة أيضا في الفنون الأخرى. وهي تمثل نشاطا إبداعيا سائدا ومسيطرا يطغى على جميع النشاطات الأخرى فسيولوجية كانت أو نفسية. إنها عملية إبداعية واعية يقوم بها المبدع فيحشد لها كل طاقاته الذهنية والدافعية والجسدية وهي عملية موجهة نحو هدف. ومتواصلة رغم العقبات، إنها تتعلق بحركة ونمو وارتقاء الأفكار والمفاهيم والتصورات، وهي وسيلة المبدع للقيام بعمليات فرعية أخرى أثناء نشاطه كاختيار اللون وتحديد المساحات والسعي نحو أجود التكوينات والقيام بعمليات الحذف والإضافة والتقويم والتنفيذ والوصول للأفكار الجديدة وغير ذلك من النشاطات.

تكوين التصورات:

التصور هو صياغة المفاهيم أو المعاني الكلية وإدراكها، أو هو تكوين المفهوم أو الفكرة العامة. [66]

والتصورات تنبثق من عمليات الإدراك، وتتحرك الأفكار الخاصة بها

في أشكال عقلية تجريدية [67] ويقول ماتيس: «على الفنان أن يبحث عن التصورات ذات الكفاءة التي تتحول من خلالها حقائق الطبيعة إلى فن. والألوان والخطوط هي قرى فعالة، وسر الإبداع يكمن في الاستخدام المتوازن لهذه القوى». [68] ويقول أيضا: «إنني أعمل من خلال مشاعري ويكون لدى التصور في رأسي وأريد أن أحققه، وأستطيع في الغالب دائما أن أعيد إدراكه ولكني أعرف أيضا متى يجب أن ينتهي». [69]

ويقول ساباراتيز: «إن عقل بيكاسو يتميز بالقدرة على افتراض التصورات وفي نفس الوقت القيام بتدميرها ثم صياغة تصورات جديدة». [70] وكان انجرز يقول: «إن على المصور أن يضم لوحته كلها في رأسه قبل تنفيذها». وكان يقول أيضا «إن أطول فترة يقضيها المصور البارع هي التي يقضيها في التفكير في لوحته فتصوير اللوحة ذهنيا هو جزء كبير من العملية التي تتلخص في إيجاد شكل لها» [71]. وممكنتا القول بوجود نوعين أساسيين على الأقل من العلاقة بين الفنان والتصور، أو بالأحرى نوعين من النشاطات الخاصة التي يقوم من خلالها الفنان بتحقيق تصوراته وهي:

1- النوع الأول وفيه يبدأ الفنان بتصور شبه واضح وينتهي منه بالتحقيق الكامل، أو التقريبي للتصور مع حدوث عديد من التغيرات والتحولات لمكونات التصوير أثناء عمليات التحقيق، وقد تكون هذه التحولات جذرية أو هامشية، ويمكن اعتبار إبداع بيكاسو للجيرنيكا مثالا واضحا على هذا النوع من التصورات.

2- النوع الثاني وفيه يبدأ الفنان بالانفعال وينتهي ببلورة التصور، ويكون تقدمه فيه شيئا فشيئا، وأثناء ذلك تتكون اللوحة وتتضح العلاقات. وقد عبر بول كلي عن هذا النوع من النشاط فقال: أن تبدأ بما هو صغير تماما هو أمر مثير لعدم الاستقرار، لكنه ضروري في نفس الوقت، إنني أكون كالطفل حديث الولادة لا يعرف شيئا عن أوربا على الإطلاق، بدائي تماما وفي حالة جهل بالشعر والشعراء، ثم أحاول أن أفعل أو أقوم بشيء شديد التواضع، وأفكر في شيء صغير جدا، وسوف يكون قلمي قادرا على وضعه على الورق دون تكتيك متميز. إن كل ما أحتاجه هو لحظة ميمونة مبشرة كي يتم إنجاز هذا الشيء الصغير المركز بسهولة. إنه يكون بالغ الصغر لكنه تعبير عن نشاط حقيقي. ومن خلال تكرار النشاطات الصغيرة المتسمة

بالخصوصية فإن عملا حقيقيا كبيرا سوف يبرز في النهاية دون شك، وسوف يكون القاعدة لإكمال العمل، فعندما يتم اكتشاف شيء صغير خاص لكنه يتسم بالقوة والرسوخ فإن الأسلوب يتم إبداعه.[72]

إن التصوير قد يكون واضحا منذ البداية وقد يتضح أثناء العمل وقد ينتقل الفنان كثيرا من حالات الوضوح إلى حالات الغموض أو العكس، لكن في كل حالة من هذه الحالات لابد من وجود تصور ما يحدد للفنان ما يجب عليه أن يفعل وكيف يمكنه أن يتقدم أو يقوم بالخطوة التالية في عمله.

١٥) عمليات التلوين (أو الحس التلويني):

اللون هو أهم المكونات الأساسية لفن التصوير إن لم يكن أهمها على الإطلاق، بل لقد وصل الأمر لدى بعض المصورين مثل ديلوني Delounay إلى أن يقول بأن اللون فقط هو الشكل والموضوع،[73] و لدى البعض الآخر مثل كلى إلى القول «إنني مصور، أنا واللون شيء واحد»[74]. و أكد سيزان على أنه: «عندما يتوفر للون ثراؤه يحصل الشكل على اكتماله».[75] ويتحدث فان جوخ عن قوة معينة للون تستيقظ بداخله أثناء قيامه بالعمل وتكون مختلفة وأقوى من كل ما كان يشعر به من قبل، [76] وقال بأن «الملون هو من يستطيع أن يرى اللون في الطبيعة وبعرف على الفور كيف يحلله، ومن ثم يمكنه أن يقول لنفسه-على سبيل المثال-إن هذا الأخضر الرمادي هو أصفر مع أسود وأزرق وهكذا» [77]. وقال الفنان محمود سعيد «ولذلك نجد أن أكثر الاسكتشات التي رسمتها للوحات مرسومة بالألوان... لا القلم. أنا أبدأ باللون فلأني لا أرى الخط، أرى اللون فقط، هذه فكرة وجدتها عند سيزان واقتنعت بها».[78]

ويؤكد بيكاسو على أن الفنان يعمل في الواقع من خلال ألوان قليلة، ولكن ما يعطي الإيهام بكثرتها أو تعددها هو أنه قد تم وضعها في أماكنها المناسبة». [79] أما ماتيس فقد قال: «أنني استخدم الألوان كوسائط للتعبير عن انفعالي وليس لنسخ الطبيعة، وإنني استخدم أبسط الألوان وأنا لا أقوم بتحويلها بنفسي، ولكنها العلاقات فيما بينها هي التي تحدث تغييرا. ويكون الأمر الهام هو تعزيز الفروق والكشف عنها، ولا شيء يمنع من التكوين بألوان قليلة مثل الموسيقى التي تبني على أساس سبع نوتات فقط».[80]

وتاريخيا فإن هناك شبه اتفاق على أن أول من اهتم بدراسة الألوان دراسة علمية هو السير اسحق نيوتن I. Newton عند نهاية القرن السابع عشر عندما قام بجعل شعاع من الضوء يمر من عدسة منشوريه وظهر له-بطريقة عامة-أن شعاع الشمس يتكون من سبعة إشعاعات ملونة هي على التوالي البنفسجي، والنيلي، indigo والأزرق، والأخضر، والأصفر، والبرتقالي، والأحمر، وأنه إذا جعلنا قرصا أو أسطوانة وضعت عليها هذه الألوان السبعة تدور بسرعة كبيرة فإنه يتكون إحساس في العين بأن الأسطوانة بيضاء. وهذا ما أدى به إلى الوصول للنتيجة التي أصبحت معروفة بعد ذلك، والتي تؤكد على أن اللون الأبيض يتكون فعلا من ألوان الطيف السبعة».[81] وتشير الحقيقة السابقة أيضا إلى أن لون الشيء يعتمد إلى حد كبير على الضوء الذي يسقط عليه، فلون الشيء يرجع أساسا إلى حقيقة أنه يمتص كل الألوان إلا لونه الذي يقوم بعكسه، فالجسم الأبيض لا يمتص أي ضوء ومن ثم فهو يتلبس بلون الضوء الساقط عليه، والجسم الأحمر يمتص كل الألوان ما عدا الأحمر أما الجسم الأسود فيمتص كل الأضواء لكن الحقيقة الأكثر دلالة كما يقول ما كنزي A. E. McKenzie - هو عالم فيزياء بجامعة كامبردج-«إن الإحساس بالأبيض يمكن أن ينتج ليس فقط بواسطة كل ألوان الطيف معا، ولكن أيضا بواسطة ثلاثة ألوان فردية أساسية هي الأحمر والأخضر والأزرق ومن خلال مزجها معا بنسب معينة».[82] و كما ذكرنا فإن السير إسحاق نيوتن قد اعتبر الألوان الأولية أو الأساسية هي ألوان الطيف السبعة، وكذلك فعل استوالد W. P. Ostwald أما ما نسل A. H. Munsell فقد اعتبرها خمسة فقط. ولكن أيا كان العدد فإن هناك ثلاثة ألوان أساسية على الأقل كما يقول شوا رز Schwarz بالنسبة للمصورين هي الأصفر والأحمر والأزرق وهي غير قابلة للانقسام. فالأصفر يصعب الحصول عليه من خلال صبغات لونية أخرى، وكذلك الأحمر وكذلك الأزرق. هذا بالإضافة إلى أهمية الألوان الأخرى، وعموما هناك ثلاث خصائص مميزة لكل الألوان هي:

1- الهوية: Hue وهي الخاصية التي تميز حد الألوان عن الألوان الأخرى مثلا: خاصية الاحمرار في اللون الأحمر والاخضرار في اللون الأخضر وهكذا.

2- النغمة: Tone أو الإضاءة Luminosity أو النصوع Brightness أو القيمة saturation وهي تتعلق بدرجة الإضاءة أو الظلمة في أي لون من خلال مدى وجود أو غياب اللون الأبيض أو اللون الأسود. وكلمة «النغمة» هي أنسب الكلمات لوصف هذه الخاصية.

3- التشبع: Intensity أو الكثافة. فكلما كان اللون أقوى وأشد نصوعا وإشعاع كان ذلك دليلا على شدته وكثافته. وعند ذروة التشبع يوصف اللون بأنه كثيف (أي لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك)، وأي إضافة يمكن أن تساهم في تعميق نغمته (الأبيض والأسود). ولكن هذا سيترتب عليه فقدانه لكثافته من خلال النصوع المضاف إليه، إن كثافة أي لون هي عبارة عن المسافة التي يكون عليها بالنسبة لمقياس محايد من الأبيض والأسود. [83]

هذه فكرة سريعة عن الألوان ولن نتطرق إلى الحديث المفصل عن كيمائية اللون، أو عمليات الإدراك الفسيولوجي له كما اهتم بها العلماء أمثال يونج T. Young وهلمهولتز H. V. Helmholt وغيرهما.

الشيء الذي يعنينا أكثر هو الدلالة السيكولوجية للون، ثم الأكثر أهمية دلالات اللون بالنسبة للمصور، فاللون عنصر أساسي من عناصر التكوين وأبسط معانيه كما يقول لوفينفلد V. Low Enfield هو أنه خاصية مميزة، فاللون إحدى الخصائص الأساسية للأشياء. فالعشب أخضر والسماء زرقاء والورقة بيضاء وهكذا، ولكن العلاقة بين الألوان والأشياء لا تكون بمثل هذه البساطة لدى الفنان فكلما زاد تعقد هذه العلاقة اكتسبت أبعادا رمزية ودلالات فنية أكثر، ومع تزايد الرغبة في رؤية وملاحظة اللون فإن الخاصية اللونية المرتبطة بالأشياء وعلاقات الألوان ببعضها البعض تصبح أكثر تمايزا من خلال جودة وتنوع العلاقات البصرية.[84]

وقد قام جريفيس بتلخيص نتائج دراسات على آلاف الأشخاص اتضح منها أن الألوان الساخنة: الأصفر، البرتقالي، الأحمر هي ألوان إيجابية، عدوانية مثيرة، تبعث على عدم الاستقرار بالمقارنة بالألوان الباردة كالأزرق، الأخضر والبنفسجي فهي ألوان سالبة، منعزلة، متحفظة، مسكنة وهادئة، وإن نمط تفضيل الألوان وفقا للألوان النقية كالتالي: الأحمر، الأزرق، البنفسجي، الأخضر، البرتقالي، الأصفر، وإن الألوان النقية يتم تفضيلها على الظلال والدرجات اللونية الخفيفة عندما تستخدم في نطاقات أو

مساحات صغيرة وأنه في المساحات أو النطاقات الكبيرة يتم تفضيل الظلال والألوان الخفيفة على الألوان النقية. [85] و مرة أخرى نؤكد على أن اللون هو المكون الأساسي في فن التصوير، وكما يقول ماتيس «عندما نقول إن اللون أصبح ثانية معبرا أو تعبيريا معناه أن نكتب تاريخه». فلوقت طويل اعتبر اللون مكملا للرسم، فرافائيل Rafael ومانتينا A. Mantegna أو دور A. Durer مثلهم مثل كل مصوري عصر النهضة كانوا يكونون أو يبون رسوما تهم أولا، ثم يضيفون إليها الألوان، وقد كانت هناك أسباب لأن يسمي انجزز Angers بالصيني المجهول في باريس لأنه كان أول من استخدم الألوان بجسارة، محددا إياها دون أن يحرفها أو يشوهها، ومنذ ديلاكروا حتى فان جوخ بصفة خاصة وعبر الانطباعيين الذين أضاءوا الطريق، وسيزان الذي أعطى دفعة محددة واضحة للون، وأدخل الأحجام الملونة يمكن للمرء أن يتبع مظاهر التقدم المختلفة العديدة التي حدثت للون ولقوته الانفعالية المؤثرة [86].وكما يقال شوا رز ففي القرن التاسع عشر جئت نظريات الألوان والاهتمام بالبصريات محل التشريح والمنظور باعتبارهما مركز دراسة الفنان واهتمامه وقد كان اللون وأساليب التصوير هما محور التغيرات التي حدثت في المائة سنة الأخيرة. وأعتقد أن سبب هذا هو أن الأصالة قد أصبحت هي الخاصية التي يكافح الفنان المعاصر من أجلها دون غيرها بصفة خاصة [87].

لقد حل اللون محل الخط أو بالأحرى حصل على استقلاله عنه، وأصبحت هناك تكوينات باللون فقط وأصبح اللون أيضا وسيلة لبناء الشكل، وأصبح هدفا في حد ذاته. وكما يقول فان جوخ فان «الكثير بل كل شيء يعتمد على إدراكي للتنوع الهائل للنغمات اللونية بدرجاتها المختلفة. إن الألوان تعبر عن شيء ما بذاتها ولا يستطيع المرء أن يعمل بدون هذا. وعليه أن يستفيد من الجمال الكامن فيها».[88]

(11) عمليات التكوين الشامل (أو الحس التكويني)

التكوين الشامل هو إحداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل من خلال عمليات التنظيم، وإعادة التنظيم، والتحليل، والتركيب، والحذف، والإضافة، والتغيير في الأشكال والدرجات اللونية، وقيم الضوء والظل

والمساحات، وغير ذلك من المكونات. وكما يقول رسكن J. Ruskin «ببساطة وحرفية فإن التكوين يعني وضع أشياء عديدة معا، بحيث تكون في النهاية شيئا واحدا. وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج. وفي التكوين لا بد من أن يكون كل شيء في موضع محدد ويؤدي الدور المطلوب والنشط من خلال علاقته بالمكونات الأخرى»[89]. فالوحدة أو التكامل في العمل الفني-أفي التكوين-هو تآلف وتعاون كل الخصائص الضرورية كالخط والمساحة واللون والضوء... الخ في إحداث تلخيص كلي تكون كل العناصر التكوينية فيه متفاعلة في نمط واحد منسق. إن غرض التكوين هو الوصول إلى النمط المتناسق المتماسك[90]. والتكوين-لدى ماتيس-هو فن التنظيم بطريقة زخرفية للعناصر المختلفة التي تكون متاحة للمصور للتعبير عن مشاعره.[91]. والتعبير«طريقة زخرفية» يتناسب أكثر مع الطريقة الوحشية في الفن التي تبناها ماتيس وأبدع فيها، والتي تؤكد على حيوية اللون وتدفقه وحرارته، وقد لا يكون مثل هذا التعبير مناسبا فيما يتعلق بمدارس فنية أخرى.

«إن قيمة العمل الفني تتمثل في التنظيم للعناصر التصويرية من خط وكتابة وسطح ولون. فالاهتمام إذن ينصب على ما هو كامن وفريد في التصوير (أي على ما لا يمكن إيضاحه أو إدراكه على أي نحو آخر)»[92]. و قد كان سيزان يقول بأن «عملية التصوير الفني لا تعني نقل الهدف نقلا جامدا، بل تعني فهم التناسق بين مختلف العلاقات ووضعها على اللوحة على شكل سلم أنغام في ذاته، عن طريق تنمية هذه العلاقات تبعا لمنطق جديد أصيل. فعمل اللوحة معناه تشكيلها»[93]. ويؤكد بول كلي على أهمية عمليات التكوين قائلا بأن «اللوحة تتقدم تدريجيا من خلال أبعاد عديدة وهامة، وليس من المناسب الإشارة إليها بعد ذلك على أنها عملية تركيب أو بناء، بل يجب أن نعطيها اسم التكوين»[94]. ويشير أرنهيم إلى «أن ديناميات التكوين سوف تكون ناجحة فقط عندما تكون حركة كل جزء فيها متناسبة منطقيا مع الحركة الكلية للتكوين. فالعمل الفني يكون منظما حول موضوع دينامي سائد ومنه تشع الحركة إلى النطاق الكلي للعمل»[95].

والتكوين الجيد يجب ألا يشتت العين من خلال عدم الاستقرار لبعض مكوناته، أو من خلال نقص التوازن فيه. ففي الأعمال الفنية المكتملة تتفاعل

كل العناصر مع بعضها البعض، إنها تتماسك من أجل تكوين وحدة لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر[96]. و أشار رسكن إلى أن هناك العديد من أنواع التكوينات التي يمكن أن يعتمد عليها الفنان أثناء عمله، و هذه الأنواع هي في الواقع مبادئ أو قوانين للتكوين أكثر منها فئات منفصلة أو مستقلة. ومن أهم المبادئ أو القوانين التكوينية التي أشار إليها رسكن ما يلي:-

1- قانون الأساسية أو الأهمية: Law of Principalityفالشيء البارز أو الكبير في التكوين غالبا ما يكون مسؤولا عن الوحدة أي أن على الفنان-وفقا لرسكن-أن يحدد ملمحا أو شكلا واحدا يكون أكثر أهمية من الأشكال الأخرى، ثم يقوم بتجميع هذه الأشكال حول الشكل الكبير وإخضاعها له.

2- قانون التكرار: Law of Repetition وهو يقوم على أساس خلق نوع من التعاطف أو الترابط بين مكونات اللوحة من خلال جعل بعض هذه المكونات مجرد صدى أو تكرار أقل أهمية لمكونات أخرى يتم التأكيد عليها كما فعل تيرنر في إحدى لوحاته حين رسم إحدى سفن الصيد باللون الأحمر، ورسم سفينة أخرى باللون الأبيض وعلى الشاطئ رسم نوعا من السمك أحمر اللون ونوعا آخر أبيض اللون وهكذا، وقال رسكن بأن هذا القانون عادة ما يكون موجودا في عقل الفنان القائم بالتكوين أكثر من قانون الأساسية أو الأهمية.

3- قانون الاستمرار: Law of Continuity ويتم من خلال إعطاء بعض التتابع والاستمرار المنظم لعدد من الأشياء الأكثر أو الأقل تشابها، ويكون هذا التتابع أكثر إثارة للاهتمام عندما يرتبط ببعض التغير التدريجي في طبيعة الموضوع أو في جانب منه. ويؤكد هذا القانون على فكرة الحرية الفردية للمكونات، ويوحي بقدرتها على الإفلات من القواعد، لكنه رغم ذلك يتفق إلى حد كبير مع التصور المعروف عن المنظور.

4- قانون التقويس: Law of Curvature أي أن الأشكال الموجودة في اللوحة عادة ما تخضع لنوع معين من المنحنيات أو الأقواس التي يمكن رسمها لتوضيح وتحديد الأشكال البارزة فيها. وقال رسكن بأن المنحنيات أكثر جمالا من الخطوط المباشرة ولذلك فان من الضروري لتكوين الجيد أن تكون مكوناته بقدر الإمكان على شكل منحنيات بدلا من كونها خطوطا

مستقيمة أو زوايا.

5- قانون التضاد أو التقابل: Law of Contrast ويعني به النغم الخافت والمرتفع في الموسيقى، والتقابل بين الألوان المختلفة خاصة الأبيض والأسود في فن التصوير وكذلك التقابل بين الأنواع المختلفة من الخطوط كالمنحنى والمستقيم مثلا.

6- قانون التغير المتبادل Law of interchange وهو يؤكد على وحدة الأشياء المتعارضة بإعطاء كل منها دورا أو مساهمة في طبيعة وحركة الأشياء الأخرى. فالتغير في لون أو حركة أو شكل أحد المكونات يصحبه تغير ضروري في المكونات الأخرى.

7- قانون الاتساق: Law of Consistency رغم الاختلافات التي قد تكون كبيرة بين مكونات اللوحة من أشكال وألوان فالأقسام الفرعية التابعة لها يجب أن تظهر ميلا واضحا للتجمع المنسق.

8- قانون التناغم: Law of Harmony اللوحة الجيدة هي تجريد للحقائق الطبيعية، ولا يستطيع الفنان تمثيل كل ما يريد تمثيله، ولكن عليه الإيجاز والاختصار. وما يؤكد عليه رسكن هنا هو تناغم الألوان والأشكال واللمسات اللونية مؤكدا أكثر على أهمية النغمات اللونية وعلى أهمية التناغم فيما بينها.

9- قانون الإشعاع: Law of Radiation أكد رسكن هنا على «أهمية تجمع الخطوط واتجاهاتها لتكون مجموعات خاصة متميزة منها، وأكد على أهمية تناسق أو تناغم الخطوط من خلال علاقتها البسيطة والمعقدة. إن قانون الإشعاع يؤكد على أهمية الوجود الواضح القوي للانسجام المتناغم في التحرك من جزء معين من اللوحة إلى أجزاء أخرى. ولذلك فإن له أهمية كبيرة في تكوين الأشكال[97]. و الشيء الجدير بالملاحظة هو أن رسكن كان مهتما أساسا بالحديث عن التصوير الطبيعي. وقد لا تكون بعض هذه القوانين كافية لتفسير حركة التصوير في القرن العشرين. فقد كان رسكن معنيا أساسا بالحديث عن الفن الكلاسيكي والفن الطبيعي في نهايات القرن التاسع عشر فهل يمكن أن تنطبق هذه القوانين على حركات فنية أخرى تبتعد كثيرا عن التمثيل، وتلجأ إلى التجريد بدرجاته وأنواعه المختلفة؟.

نحن نرى أن الكثير من قوانين رسكن ما زالت صالحة للاستخدام مع

بعض التطويع على الكثير من الأساليب الفنية المعاصرة التي ظهرت في القرن العشرين. وهناك دراسة أخرى أكثر حداثة عن أشكال أو أنماط التكوينات قام بها رودروف L. Rudrouf وميز فيها بين الأنواع التالية من التكوينات:

1- التكوينات الإنتشارية Compositional Diffuses

أو تكوينات الانتشار: وفيها تكون الوحدات موزعة بطريقة متجانسة ومنتظمة دون مركز للإشعاع أو نقطة للتركيز أو التأكيد كما في حالة بوش t H. Bosch وبر وجل P. Bruegel والتصاوير الفارسية الدقيقة أو المصغرة.

2- التكوينات الإيقاعية: Compositions Scandees

وهنا يوجد إيقاع فراغي، أو إيقاع في التوزيع النسبي للمساحات وهيراركية لنقاط التركيز وقد قسم رودوروف هذا النوع إلى

أ-التكوينات المحورية Axial Compositions

وفيه تنتظم المكونات حول محور مركزي خاص بالشكل الرئيس أو مجموعة الأشكال الرئيسة التي ترتكز على عدد من المحاور.

ب-التكوينات المركزية Central Compositions

حيث تشع المكونات أو تصدر أو تتعلق بنقطة مركزية للجاذبية.

ج-التكوينات القطبية Polarized Compositions

وتتكون من شكلين متقابلين أو مجموعتين من الأشكال المتقابلة توجد بينهما علاقة دينامية[98].

ونحب أن نؤكد في النهاية على أن هناك تكوينات تتم بالخط فقط مركزة على الشكل، وتكوينات تتم باللون فقط وتقوم بالتركيز على تدرجات النغمات والكثافات اللونية، لكنها تخلق في النهاية أشكالا، سواء كانت أشكالا طبيعية أو هندسية متخيلة أو واقعية، لكن الشيء الجدير بالتنويه هو في عديد من الأعمال الفنية تتفاعل الأشكال والألوان في تكوينات فنية متماسكة مؤكدة على أهمية اعتماد كل منهما على الأخرى. فهناك تكوينات بالخط، وتكوينات باللون، وتكوينات بهما معا، لكن هناك أيضا والأكثر أهمية بالنسبة لنا العمليات السيكولوجية التي تقوم باكتشاف هذه التكوينات وتشكيلها وتنفيذها مؤكدة على أهمية الوحدة والتفاعل والاتساق الكامل بين مختلف العناصر، أو المكونات المساهمة في التكوين الكلي، ومستفيدة

أثناء ذلك بل ومعتمدة اعتمادا أساسيا على عمليات التنظيم لإعادة عمليات التنظيم الجشطلتية المعروفة وعلى غير ذلك من العمليات السيكولوجية المختلفة أيضا.

إن العرض السابق يوضح لنا أن الفنان لا يعمل هكذا دون ضوابط أو قوانين، بل هو يفكر من خلال قواعد وأسس تعطي لعمله في النهاية صفة الاستقرار والتماسك وهذا لا يتناقض بالطبع مع كون الفنان المبدع يبتعد كثيرا عن القواعد ويتجاوزها لكي يخلق قوانينه الخاصة به، لكن هناك-أولا وقبل كل شيء-أسسا وقواعد مشتركة متفق عليها، تعد نقاط انطلاق ومنها يتحرك العقل الإبداعي بحرية شديدة.

12- عمليات الغلق أو صعوبات التفكير: تحدثت مدرسة الجشطلت عن عدم القدرة على الوصول إلى جشطلت جيد، وذلك الشكل الإدراكي الذي يفتقد شيئا ما يحتاجه كي يتم إغلاقه أو إكماله ويجعله مستقرا. وتحدث بار تليت F. Bartlett عن الثغرات في المعلومات. فالفرد قد يكون لديه معرفة ببعض عناصر الموقف لكن تنقصه المعلومات عن العناصر الأخرى التي يجب أن تتفاعل معها أو تأتي بعدها. وعلى التفكير هنا أن يقوم بعمليات توليد واستخلاصات جديدة بما يتفق مع طبيعة المادة التي يدور حولها التفكير. ويقول برلين إن مثل هذه المفاهيم هي مفاهيم وصفية ومجازية إلى حد كبير، ونحن نحتاج إلى معرفة ماذا تكون الثغرة، وكيف يتعرف المرء عليها؟ وما الذي يجعل إحدى الثغرات تسيطر على الأخرى أو على غيرها من الثغرات، وتكون أكثر بروزا ووضوحا؟ وذكر برلين أن بعض الباحثين تحدث عن مفهوم الإحباط مثل كلاباريد Claparede الذي قال بأن التفكير يبدأ التساؤل الذي هو عبارة عن حاجة وممثلا لحالة من حالة الفشل في التوافق وقد اعتبره معبرا عن حاجة، وممثلا لحالة من اضطراب في التوازن. وحبذ برلين استخدام مفهوم الصراع هنا مؤكدا على أهمية ما ذكره دنكر K. Dunker عند حديثه عن حل المشكلات من أن الصراع لا يعمل على بداية نشاط التفكير فحسب، لكنه أيضا يقوده في سيره. وقد ذكر أن التفكير يتقدم من خلال تعاقب أو تتابع التفسير وإعادة التفسير للموقف المشكل، وتحليل الموقف هو وفقا لدنكر تحليل أساس الصراع (أي تحليل لعدم كفاءة حل ما مقترح من خلاله تستثار المتاعب). أما التفكير الناجح

فيحدد ويستبعد عناصر الصراع المختلفة[99].

وتظهر حالات الصراع هذه وصعوبات التفكير مع تزايد استغراق المبدع في العمل. فالجهد أو الممارسة الزائدة لبعض النشاطات كما يذكر طومسون تحدث حالة من التصلب والإجهاد الزائد [100]. و قد تحدث هذه العمليات نتيجة لفشل المبدع في الوصول لأفكار إبداعية جديدة. وقد تحدث بسبب نقص المعلومات أو عدم توفر الإمكانات وما يصاحب ذلك من ارتفاع في التعب، والهموم، والكآبة، وخيبة الأمل، والإخفاق، والشعور بالعجز. يقول فان جوخ في أحد خطاباته «من مصادر خيبة الأمل المستمرة التي ظلت تراودني زمنا طويلا أن رسوماتي ليست هي بالضبط ما أريدها أن تكون. فالصعوبات حقا كثيرة وكبيرة لا يمكن التغلب عليها مرة واحدة وكي تحرز تقدما هو عملية بطيئة. إن العمل لا يتقدم بالسرعة التي يريدها المرء أو يتوقعها الآخرون، و لكن عند التصدي لمثل هذه المهمة فإن الضروريات الأساسية المطلوبة هي الصبر والصدق والإخلاص، وفي الحقيقة لا أفكر كثيرا في الصعوبات، لأن المرء، لو فكر فيها كثيرا فإنه إما أن يذهل أو يضطرب ويتشتت»[101].

لكن الحقيقة هي أن فان جوخ كان يفكر كثيرا في الصعوبات المادية والفنية، وخطاباته زاخرة بالتبرم والضجر والشكوى لكن وفي نفس الوقت محاولة التخلص منها وتجاوزها بل والاستفادة منها فهو يقول في خطاب آخر لأخيه ثيو «دعني أخبرك أن عدم الرضا عن الأعمال الرديئة وفشل المحاولات وصعوبات التكنيك يمكن أن تجعل المرء في حالة من الكآبة القاتلة، وأستطيع أن أؤكد لك أنني أشعر أحيانا بخيبة أمل مريرة عندما أقارن نفسي بفنان مثل ميليه الذي استطاع أن يكون هو نفسه أثناء عمله وليس شخصا آخر. ومن أجل القضاء على اليأس والكآبة ليس على المرء أن يجلس ويستريح بل عليه أن يكافح ضد آلاف من مظاهر النقص والعيوب والأخطاء الممتزجة بالشك في أنه سوف يقهرها، كل هذه هي السبب في أن المصور ليس سعيدا دائما[102]. إن عمليات الغلق وصعوبات التفكير قد تكون راجعة إلى صعوبات سيكولوجية أو متاعب اجتماعية، أو نقص في الرؤية أو حاجة إلى مزيد من الوضوح والمعلومات أو نتيجة لحالة الإجهاد العصبي والفسيولوجي، وقد تكون نتيجة لكل ما سبق ولا بد للفنان كي

يستمر عمله من أن يتخلص منها ويتجاوزها.

13 - عمليات الاسترخاء:

المقصود بهذه العمليات تلك النشاطات التي يقوم بها المبدع من أجل تغيير اتجاه الرؤية، وبحثا عن مزيد من البلورة والوضوح للتصور. وهي تتفق كثيرا مع ما هو معروف في التراث السيكولوجي باسم الدوران حول العقبة أو ما يسمى، بتعبير آخر، بالمرونة والتخلص من القصور الذاتي، والسعي نحو الأصالة. ومرة أخرى يتحدث فان جوخ عن هذه الحالة فيقول «إن الفنان يكون واعيا بالعصبية وبالجفاف في عمله مما يعد أمرا معاكسا تماما للسكينة واللمسة المتسعة التي يناضل من أجلها، وإذا ما أنفق المرء جزءا كبيرا من وقته في اكتساب اتساع اللمسة هذه فإن ذلك قد يجعله يشعر بالاستثارة والقلق العصبي والتهيب كما يشعر في أيام الصيف قبل ظهور العاصفة الهوجاء. إن ذلك الشعور ما زال لدي حتى الآن، وعندما يهاجمني فإنني أغير عملي من أجل القيام ببداية جديدة، وهذا التعب أو الضيق الذي يكون موجودا لدى الفنان في بداية عمله قد يترك آثاره السيئة على العمل، لكنني لا آخذ هذا على أنه أمر غير مشجع، وذلك لأنني لاحظته لدي ولدى الآخرين.

ثم إنك تستطيع أن تتخلص منه بعد ذلك ولوان هذا يتم ببطيء و صعوبة»[103].

إن عملية تغيير النشاط الذي يعاق لأي سبب من الأسباب قد يترتب عليها وصول المصور إلى اللون الذي يريد، إلى العلاقة اللونية التي يبحث عنها، أو إلى الشكل المرغوب فيه نتيجة لعمليات تجديد الإدراك والحصول على معلومات أو استبصارات جديدة. إن ما يقوم به المبدع هنا ليس سلبية أو اعترافا منه بعدم القدرة على إكمال العمل، بل هو ممارسة لبعض أساليب المناورة التي علمتها الخبرة له، وتسمح عمليات الاسترخاء هذه التي يقوم بها بحدوث عمليات تبدد للكف المتراكم نتيجة للإجهاد العصبي أثناء عملية تحقيق الأفكار والتصورات. وقد تستقبل حواسه خلال هذه الفترة بعض الهاديات والمنبهات الجديدة مما يتيح له الفرصة بعد ذلك لأن يعود إلى عمله ويقوم بإكماله.

14 وضوح الأفكار والتصورات:

حديثنا عن أهمية الإرادة والمران والتدريب واكتساب المهارات والخبرات في فن التصوير لا يعني تأكيدنا على أن العملية هي عملية ميكانيكية أو خاضعة تماما للضبط الإرادي من الفنان. فهناك-دون شك-بعض الخصائص اللاإرادية للعملية الإبداعية. واللاإرادية هنا لا تختلط في أذهاننا بالمعاني والمفاهيم التحليلية النفسية خاصة مفهوم اللاشعور، بل نحن نؤكد على أنه مع مزيد من الاندماج في العمل، ومزيد من الاهتمام والاستغراق والبحث والاستكشاف والمعرفة، وتغيير وجهة النظر والتفكير الأصيل المرن يمكن للفنان-مع ما يصاحب ذلك من توتر وقلق وصعوبات عقلية ووجدانية-أن يصل عندما يغير من سياق توجهه الذهني، وعندما يقلل من آثار التعب المتراكم نتيجة للضغط والجهد المكثف لجهازه العصبي وجهازه العضلي وأجهزة جسمه الأخرى، وأن يرى الأمور بطريقة جديدة بعد تبدد الكف المتراكم. وهذا هو ما أطلق عليه العديد من الفنانين أو الباحثين في مجالات الإبداع المختلفة أسماء مثل الوحي، الاستبصار، الإلهام، الحدس، الإشراق، التوتر، المصادفات السعيدة[104].

فالإلهام-إن صح وجود ما يسمى بهذا الاسم-نادرا ما يكون القصة الكاملة للخلق الفني. وقد أكد ريبو T. Ribot بأن الإلهام لا يقدم أبدا عملا منتهيا، وهو لا يحدث إلا لأولئك الذين انشغلوا فعلا في نشاط خلاق دون أن ينتفعوا من الإلهام، فهو يأتي لأولئك الذين كرسوا وقتا وجهدا للوصول إلى السيطرة التكنيكية على الوسط الفني الذي يتخذونه أداة لهم، كما أن هؤلاء لابد من أنهم أعملوا فكرهم في مشكلة ما يمكن أن يوضح معالمها الإلهام عندما يأتيهم، فالإلهام في عمومه يفترض مقدما-كما يقول ريبو فيضا من المواد المتوفرة وتجربة متراكمة ومعرفة [105]، وقد أكد سيف وانلي على أن الفنان يجب «أن يكون لماحا. يعني أن يعرف كيف يستغل الحدث المفاجئ... مثلا كنت أشتغل في لوحة وحدث أن حاولت إزالة أحد الألوان فإذا بعملية الإزالة يترتب عليها لون لم أكن أتوقعه ولا أقصده، لكن تبين لي في الحال أنه يمكن استغلاله... في «صورة الكؤوس» مثلا كنت أحاول إزالة اللون البني فظهرت من أثر هذه العملية نفسها قيمة جديدة للأصفر الأوكر أبقيت عليها»[106] و تحدث سلفادور دالي عن لحظات العجز

عن إكمال اللوحة والشعور بالضيق والقلق والإجهاد نتيجة لذلك ثم اكتمالها فجأة نتيجة حدوث تغير مفاجئ في سياق تفكيره أو نتيجة مساعدة قدمها له شخص آخر، وهي تكتمل بعد ذلك بسرعة لدرجة أنه يخاف من أن يلمسها بعد ذلك بفرشاته حتى لا يدمر اكتمالها، وقد سمى هذه اللحظات باسم لحظات الاستبصار. وقال دالي أيضا: «متعتي هي الكشف عن الحقائق بأسلوبي الخاص في التصوير، وأيضا من خلال فشلي العارض المؤقت»[107].

و كما أكد جيزيلين B. Ghiselin فإن الجانب الأكبر من المعالجة الضرورية (تجهيز وتنشيط العقل لأعداده للجزء أو الجانب التلقائي من العملية الإبداعية) يجب أن يتم بطريقة واعية وبمجهود إرادي بهدف السيطرة على المعرفة المتراكمة، وتجميع الحقائق الجديدة، والقدرة على التمييز، وأيضا إعداد الفنان لنفسه لكي يكون مبدعا وتلك عملية شاقة، مجهدة صعبة المرتقى 108) و الخلاصة هي أننا نؤكد على أهمية الإرادة والقصدية والشعور بالتوجه نحو الهدف، وأيضا مواصلة الاتجاه من أجل حدوث عمليات الإبداع في فن التصوير. لكننا في نفس الوقت لا ننفي وجود جوانب تلقائية أو لا إرادية فيها وإن كانت أهميتها ليست في نفس مستوى أهمية الجوانب الإرادية كما أن لها تفسيرات علمية سيكولوجية وفسيولوجية أكثر إقناعا من التفسيرات التحليلية النفسية أو الميتافيزيقية.

15) عمليات التنفيذ: يقصد بالتنفيذ تحقيق التصور وتحويله إلى الشكل المادي الملموس الخاضع للإدراك البصري واللمس. وهو في هذا السياق يشير إلى عملية بناء اللوحة وتكوينها، وإضافة ما تحتاج إليه من أشكال وألوان، وخلال عملية التنفيذ يمكن أن يظهر الإيقاع الشخصي للمصور بطريقة واضحة. فالبعض يعمل بسرعة كما في حالة فان جوخ الذي يقول: «إنني دائما في حمى متصلة من العمل»[109] ويقول أيضا: «في الحياة مثل الفن يجب على المرء أحيانا أن يعمل بسرعة وتصميم، وأن يقتحم الأشياء بكل طاقته ويتبع الخطوط أو التخطيطات الرئيسة بسرعة البرق، وليس للتردد أو الشك مكان في ثنايا هذه اللحظات، ولا يجب على اليد أن ترتعش أو العين أن تتوه ولكنهما يجب أن تظلا ثابتتين مركزتين على ما هو أمامهما، ومن ثم فإن على المرء أن يستغرق في عمله حتى يمكنه إنجاز شيء ما على القماشة Canvas وفي وقت قصير. شيء لم يكن موجودا من قبل بحيث إنه

قد يصعب على المرء بعد ذلك أن يعرف كيف تم له الوصول إلى مثل هذه الأشياء»[110]، هذا بينما يعمل بعض المصورين الآخرين بطريقة مختلفة عموما فإن سرعة حركة اليد وتوقفها والنقاط التي تركز عليها ومدى إطاعتها للرؤية ومرونتها ومدى حساسيتها ومهارتها كل هذه أمور ترتبط بحركة التفكير لدى الفنان ومدى وضوح أفكاره وتصوراته، ومدى خبرته بالفن وبالمواد التي يتعامل معها وعمليات التقويم، وأيضا حالته الوجدانية والعقلية أثناء العمل، وكما يقول جان برتليمس: «في اللوحة المصورة بالألوان لا تعتمد القيمة واللون على خصائص وعلاقات العناصر التي تكونها فحسب، بل إنها تعتمد كذلك على الطريقة التي وضعت بها، أي على اللمسات، ومن هنا كان الفرق بين فن التصوير وعملية الدهان العادي بألوان غير متجانسة... فاللمسة هي الشيء الذي يسمح لليد بتوصيل حياة الفكرة إلى الموضوع عن طريق الأداة، وبفضل اللمسة تهتز اللوحة أحيانا، وأحيانا أخرى تسطع، وأحيانا ثالثة تظهر كما لو كانت قد رسمت بخميرة غامضة، واللمسة هي التي تعطي القوة الجارفة للوحات فرانزهالز، وروح المرح للوحات رو بنز، وعصبية المزاج ومرونته للوحات فراجوناز، ووضوح الفكر للوحات لوتريك، وروح الهذيان في لوحات فان جوخ، والمرح في لوحات دوفي، ولا شك في أن هناك من المصورين من يفضلون محو آثار أيديهم، ومع ذلك فإن أشد أنواع التنفيذ هدوء وأشدها تماسكا يكشف عن اللمسة باعتبارها دليل الاتصال الأكيد بين الفنان وموضوع الفن»[111]. إن عمليات التنفيذ هي مثال واضح على النشاط الإنساني الذي تتآزر فيه العين مع اليد من خلال حركة الأفكار (أي طلاقتها ومرونتها وأصالتها). «إن العين تحكم واليد تنفذ كما يقول ما يكل أنجلو»[112]. و فيما بين الحكم والتنفيذ يحدث الكثير من العمليات السيكولوجية ذات الأهمية الكبيرة في العملية الإبداعية.

16) عمليات التقويم:

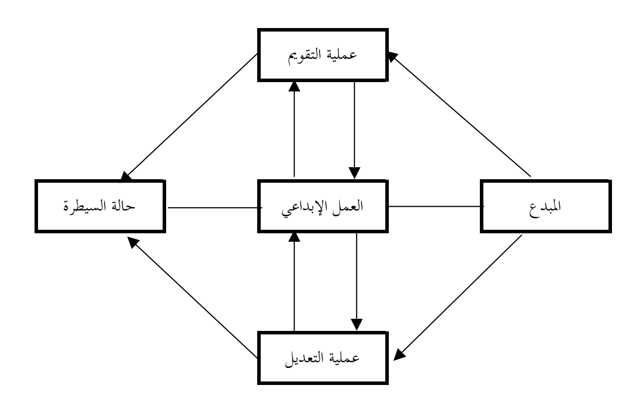
عمليات التقويم هي عمليات أساسية في النشاط الإبداعي. فمن خلالها كما يقول جيزبلين يقوم المبدع باختبار عمله وتذوقه بطريقة نقدية، بمعنى هل يمكنه أن يعبر عن أفكاره ومشاعره بطريقة مناسبة؟ وهل يتناسب

الموضوع الذي ينوي أن ينجزه أو يقوم بإنجازه فعلا مع قيمه وأهدافه وطموحاته؟ ولهذه العملية أهميتها القصوى حيث أنه قد يترتب عليها استمرار المبدع في عمله، وإصراره عليه أو نبذه وطرحه جانبا إذا فشل، أو جانبه التوفيق في التحقيق الجيد لموضوعه (113). إن عمليات التقويم التي يقوم بها المصور قد تتم قبل البدء الفعلي في تنفيذ اللوحة من أجل اختبار مدى جودة التصور والأفكار التي سيتضمنها العمل، هذا إن كانت التصورات والأفكار واضحة نسبيا منذ البداية وقد تتم هذه العمليات-و هذا ما يحدث في أغلب الأحيان-بعد البدء الفعلي في تنفيذ اللوحة، وأثناء التقدم من خطوة إلى أخرى فيها سواء على مستوى الأشكال أو الألوان أو المساحات أو الأضواء أو الظلال أو التكوين الكلي أو كل ما سبق تدريجيا وعلى فترات. ويستفيد المبدع أثناء ذلك بخبراته ووجهة نظره ومعلوماته وطموحاته. يقول ماتيس «وفي لوحاتي الأخيرة قمت بتضمين مكتسبات السنوات العشرين السابقة في الأعماق الأساسية للعمل، والاستجابة أو رد الفعل بالنسبة لكل مرحلة مررت بها هي أمر هام، و هذه الاستجابة تأتي من داخلي وليس من الموضوع، وعلى أساس تأويلي للعمل استجيب بطريقة مستمرة حتى يصل إلى حالة من التناغم بالنسبة لي... مثلما يكتب المرء جملة ويعيد كتابتها ويقوم باكتشافات جديدة، وفي كل مرحلة أصل إلى توازن واستنتاج جديدين، وفي الجلسة التالية إذا وجدت ضعفا في العمل الكلي فإنني أعود إلى اللوحة ثانية مقتضبا آثار الضعف. إنني أدخل ثانية إلى الصدع الذي حدث وأحاول رأيه وأدرك الكل من جديد وهكذا»(114). ويقول الفنان محمود سعيد. «ومع ذلك فعمليتا الاقتراب والابتعاد تنفعانني جدا، أي لمسة أضعها في اللوحة ابتعد عنها في الحال لأرى تأثير هذه اللمسة في أي جزء في الصورة، وبمجرد أن أبتعد أجد أن عيني تلتقط الجزء من الصورة الذي تأثر بهذه اللمسة... وربما كان التشابه اللوني أو الشكلي، وربما كان التضاد من العوامل التي تجذب عيني على مواضع التأثر باللمسة التي أضعها... وربما كانت الإضاءة (115). إن المصور يقوم بنشاطات في اللوحة ثم يبتعد عنها، ليقوم بعمليات تقويم لهذه النشاطات في ضوء الأفكار والتصورات والتكوين الكلي. إنه يظل قريبا من عمله كي يراه بطريقة موضوعية، ولكي يضع عليه لمساته الأخيرة (116). لكن عمليات التقويم يمكن أن تتم أيضا

حتى في حالة ابتعاد المصور عن الانهماك أو الانشغال الفعلي باللوحة، فهو قد يفكر فيما أنجزه ويقيمه في ضوء كل ما يطمح أن يصل إليه بعد ذلك.

17) عمليات التعديل:

المقصود بالتعديل القيام بإحداث تغييرات أو تحويلات طفيفة أو كبيرة في بعض مكونات اللوحة أو فيها كلها، وهناك علاقة تفاعلية كبيرة بين عمليتي التقويم والتعديل، وقد تسيران معا. ولكن غالبا ما يسبق القيام بالتعديلات قيام بتقويم العمل ثم تحدث عمليات تقويم أخرى للتعديلات التي حدثت، وهكذا حتى يصل المبدع إلى حالة السيطرة التي سيأتي الحديث عنها. الشكل الذي تتم به هذه العمليات كما يلي:



فالمبدع يقوم بعمليات تقويم إبداعية لعمله، ثم يقوم بتعديله ثم يقوم بتقويمه مرة أخرى وهكذا حتى يصل المبدع وعمله الإبداعي معه إلى حالة السيطرة، كما أنه قد يعود أو ينتقل كثيرا من حالة السيطرة ويعاود تقويم وتعديل عمله. ويؤكد على هذه الحالة ماتيس فيقول: «إنني قد أكون راضيا عن عمل أنجزته في جلسة واحدة، ولكني أشعر بالقلق حوله ولذلك فإنني أعود إلى هذا العمل وأعيد تصويره من جديد عدة مرات حتى أصل إلى الدرجة التي أستطيع أن أتعرف عندها عليه على أنه ممثل لحالتي العقلية.. إنني أعيد العمل في اللوحة بالقدر الذي فشلت عنده في إكمالها» (117). و قد كان التعديل لدى سيزان يعني توافق منطقة معينة من اللون مع المناطق

أو البقع اللونية الأخرى في اللوحة [118]. إن عمليات التقويم قد تكون مشتملة على عمليات إبداعية جديدة ناتجة عن تغيير وجهة النظر، أو طريقة صياغة الإبداع في فن التصوير. ويكفي أن نتذكر تلك العمليات العديدة والشاقة والمبتكرة التي قام بها بيكاسو. وهو يبدع الجيرنيكا حتى نتعرف على مدى أهمية هاتين العمليتين.

18) حالة السيطرة:

يمكن اعتبار كل ما يقوم به المصور أثناء العملية الإبداعية محاولة للسيطرة على عمله، محاولة لحل إشكاليات اللوحة، تحديد الخطوط والألوان والعلاقات فيما بينها، والصياغة التمهيدية ثم النهائية للتكوين، وما بين ذلك من عمليات تدمير وإعادة بناء لبعض المكونات، عمليات التحليل والتركيب والدمج والتفكيك، وما يصاحب ذلك من صراع ودافعية وتركيز وخيال واستدلال وغير ذلك من العمليات، والنجاح في حل الصراع والتغلب على العقبات والوصول إلى الهدف يحقق للمبدع حالة السيطرة التي يخف فيها التوتر والقلق ولن يكون هذا ممكنا إلا من خلال الشعور بالرضا عن العمل والاقتناع به. وقد أكد جريفيس M. Graves على أن الوحدة أو التكوين تتطلب ضرورة حل الصراع للوصول إلى التكامل من خلال السيطرة أو مبدأ التركيب المقنع، وهذا التكامل يتأثر بالانجذاب البصري الذي يتضمن الخضوع للصراع بين مجموعة من الأفكار أو الخطط أو التنظيمات، ولذلك فإن وجود السيطرة أو الوصول إليها يعني أن شكلا واحدا أو لونا واحدا كان مطلوبا لكي يساهم مع غيره من الأشكال والألوان في جعل اللوحة مقنعة [119]، ويؤكد برلين على أن السيطرة يمكن أن تساعد في حل الصراع من خلال التجريد واختيار خاصية المنبه التي يمكن أن تتحكم في السلوك أكثر من غيرها. وقد عبر ماتيس عن هذه الحالة بطريقة جيدة حين قال: «فقط عندما أشعر أنني قد أنهكت من خلال الجهد الذي قد يستمر عدة جلسات فإنني أستطيع وبتفكير واضح، وبدون تردد أن أطلق نفسي من إسار العمل وأمنح قلمي (فرشاتي) الحرية، ومن ثم فإنني أشعر بوضوح أن انفعالي قد تم التعبير عنه من خلال الكتابة التشكيلية، وعندما أشعر أن خطوطي الانفعالية قد صاغت الضوء في اللوحة البيضاء دون تدمير الألوان

الثمينة المميزة لها، فإنني حينئذ لا أتستطيع أن أضيف إليها أو أحذف منها أي شيء، فالصفحة قد كتبت ولا يوجد أي تصحيح يمكن القيام به فيها»[120].
و حالة السيطرة بما تتضمنه من احساسات سارة ومريحة قد يكون لها وظيفة تدعيمية في العملية الإبداعية بحيث تجعل المبدع يميل إلى تكرار عمليات الإبداع بعد ذلك بسبب ما تحققه له من متعة وما تساهم به من ارتقاء للذات وتحقيق لها.

19) العمليات الاجتماعية:

واحد من المكونات الأساسية للنشاط الإبداعي في مجال الفن هو العلاقة بين الفنان وبيئته. وفن التصوير هو عملية مستمرة للتمثيل والانعكاس تتم من خلال الحصول على كمية كبيرة من المعلومات من البيئة، وهذه المعلومات من خلال امتزاجها بالذات المبدعة ثم صياغتها في أشكال فنية جديدة[121].
و الفن هو محاولة لتوصيل نسق القيم الداخلية والرؤية الخاصة بالفنان إلى المشاهدين أو الآخرين أملا في تحقيق نسق قيم مشابهة وتغيير النسق التقيمي لديهم، الفن هو حساسية جديدة وإدراك جديد لا يمكن إدراكه أو التعرف عليه، أو بالأحرى لا يكتمل هذا الإدراك وهذا التعرف إلا من خلال الآخرين. فالفنان كما يقول هر برت ريد يعتمد على المجتمع، يأخذ طابعه وإيقاعه لأنه عضو فيه، لكنه يلجأ أيضا إلى الاعتماد على فرديته وخصوصيته وإرادته المحددة للأداء[122]. و الفن هو أساسا عمليتا اتصال وتخاطب، أكد على هذا برلين وجومبريتش وجر انجر وغيرهم. على أن داخل هذا الإطار التفاعلي الكبير المحدد للعلاقة بين الفنان والمجتمع يجب تحديد بعض الفئات الفرعية ذات الأهمية المؤثرة، وأول هذه الفئات هو ما يسمى بالجماعة السيكولوجية، وهي جماعة الأصدقاء والمقربين من الفنان من ذوى الآراء التي يكون لها وقع خاص لديه، وهي تلك الجماعات القادرة على إعطاء عائد مفيد وموضح لجوانب قد تكون خافية حتى على الفنان نفسه، أو قد تساهم في تشجيعه وتحميسه للعمل، وتقديم الكثير من مظاهر الدعم والتدعيم له. وتجد أشار كوفكا وهو يتحدث عن أهمية الجماعات النفسية هذه في السلوك الإنساني بصفة عامة فقال: «إن الشعور بعدم اكتمال الأنا يجعل الفرد يميل إلى الانتماء إلى الجماعات السيكولوجية[123]

و بالإضافة إلى الجماعة السيكولوجية هناك النقاد وهناك أيضا المشاهدون والمتذوقون وغيرهم من الفئات ذات الدلالة الكبيرة أو الصغيرة لدى الفنان، وهذه العملية التفاعلية وما ينجم عنها من عائد ضروري يسعى إليه الفنان هما أمران واضحان دون شك في سياق العملية الإبداعية لدى العديد من المبدعين، ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر ما قاله فان جوخ مؤكدا على أهمية هذه العملية، فقد قال: «ما أريد أن أصل إليه هو ذلك القدر من التمكن الذي يجعل الناس حين يرون أعمالي يقولون إنه يشعر بعمق، إن مشاعره رقيقة»، وقال أيضا: «إنني أشعر بأن عملي يكمن في قلب الناس، وبأنني يجب أن أظل لصيقا بالأرض، وبأنني يجب أن أقبض على أعماق الحياة، وأن أحرز التقدم من خلال الاهتمام والمتاعب»[124]. و تتردد لدى ماتيس وبول كلي وفرنا ند ليجيه وبيكاسو وكاندنسكي وغيرهم عبارات شبيهة بما ذكره فان جوخ.

إن عمليات التفاعل الاجتماعي مع المصور المبدع وباختلاف مستويات وشداة التفاعل هذه هي أمور عالية الأهمية في حفز المبدع واستثارته وفي تدعيم اتجاهه أو تعديله، وفي تنقيح أعماله وتحسينها وفي تمكينه من الحصول على الشعور بالأمن والثقة بالنفس، كما أن هذه التفاعلات هي مصادر للعمل توحي للمصور بأفكار جديدة مما يساهم في توجيه مساره ومواصلة اتجاهه نحو هدفه الذي يتوجه إلى ذلك بعمله بعد اكتماله ألا وهو المجتمع الكبير الذي هو عضو فيه.

خاتمة:

عرضنا في الصفحات السابقة للعمليات الإبداعية المختلفة التي تتفاعل معا، وتشترك في تكوين ذلك النشاط الأكبر المسمى بالعملية الإبداعية في فن التصوير. ويهمنا في النهاية أن نوضح أننا نتعامل مع هذه العمليات ليس باعتبارها أجزاء متفرقة أو جزرا منعزلة، بل باعتبارها مكونات متفاعلة متكاملة يعتمد كل منها في وجوده على العمليات الأخرى، كما أننا لم نضع في أذهاننا، ونحن نتعامل مع هذه العمليات، نمطا محددا للأسبقية في حدوث هذه العمليات. لكن هناك دون شك نمط عام لحدوث هذه العمليات، فنحن نفترض أنه لا بد من حدوث عمليات مبكرة لتكوين الإطار واكتسابه

لدى المصور، ثم لا بد أيضا من عمليات إدراك واعية ومتعمدة لمكونات العالم المحيط بالفنان ولخبراته الذاتية، ثم يأتي بعد ذلك التقاط الأفكار الهامة أو ذات الدلالة المناسبة التي تتراكم معا مكونة تصورات قد تكون مختلفة في درجة وضوحها بالنسبة لكل مصور، بل ولكل لوحة لدى نفس المصور. هذه التصورات قد يبدأ المصور في عمل تخطيطات لها وينفذها، وقد يحدث أحيانا أن يبدأ في تنفيذ اللوحة عقب الوضوح النسبي للتصور، والتخطيطات أو الاسكتشات هي أيضا نوع من التنفيذ الأولي للوحة، وأثناء انهماك المصور في عملية التنفيذ هذه يقوم بعديد من العمليات الخاصة بتنشيط الخيال والتركيز والابتعاد والاقتراب والتقويم والتعديل وغير ذلك من العمليات من أجل الوصول إلى أنسب التكوينات الممكنة، تلك التي يصل بعدها لحالة السيطرة، والفنان أثناء ذلك يكون لديه ص يقظ باللون المناسب وبعلاقات الألوان، وباختيار أنسب الألوان لأنسب الأشكال وصولا وسعيا نحو أنسب التكوينات، ومتجها بعد ذلك بل وأثناءه أيضا إلى الطرف الآخر في العملية الإبداعية ألا وهو المجتمع أو الآخرين. كل ذلك من خلال عمليات متفاعلة متراكمة متكاملة ينتج عنها في النهاية ذلك العمل الإبداعي الفريد والمتميز.

4 المنهج

أولا: العينة

مقدمة:

كان لا بد ونحن نتعامل مع ظاهرة لها خصوصيتها وتعقدها كالعملية الإبداعية في فن التصوير من أن نتعامل معها لدى عديد من المصورين، فالاقتصار على مصور واحد أو عدد قليل من المصورين قد لا يكون مجديا إلى حد كبير في التعامل مع شكل من أشكال النشاط الإنساني تعددت فيه الاتجاهات والمدارس ووجهات النظر، وكان لابد من أجل الإحاطة الأكثر اتساعا وعمقا للموضوع من أن تتضمن عينة دراستنا عددا كبيرا من المصورين حاولنا بقدر الإمكان أن يمثلوا الاتجاهات الفنية المختلفة من كلاسيكية وتعبيرية وتكعيبية وتجريدية وغيرها، كما حاولنا أن تشتمل عينة دراستنا على مصورين يمثلون الأجيال الإبداعية المختلفة من حيث العمر ومن حيث الجنس أيضا، كما أن لهم وجودهم الظاهر الملموس بطريقة أو بأخرى على ساحة النشاط الإبداعي في هذا المجال. لم نلجأ إلى الجداول أو القوائم الجاهزة لأننا رأينا أنها لا تشتمل على أعداد كبيرة من المصورين الذين يمارسون هذا النشاط فعلا.

صحيح إن هذه القوائم يمكنها أن تساعد الذي يلجأ إليها في تحقيق شرط التوزيع العشوائي أو الاختيار العشوائي لعينة بحثه، لكن الانتقال إلى عالم الواقع يكشف أن هذه العشوائية هي عشوائية متحيزة إلى حد ما حيث إن نسبة ليست بالصغيرة-كما قلنا-من جمهور الممارسين للنشاط الإبداعي في مجال كفن التصوير لا تتضمنهم القوائم الموجودة كقوائم المعارض السنوية العامة مثلا نتيجة لأسباب كثيرة، ولذلك فقد رأينا أن نستفيد رغم ذلك من هذه القوائم على ألا نعتبرها المصدر الوحيد لاختيار عينة بحثنا. لقد لجأنا إلى محاكاة بعضها كمي وبعضها كيفي من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من الاختيار لأفراد العينة، تختاره وتضمنه عينة البحث. لقد لجأنا إلى ما يسمى بأسلوب العينة الكلية أو العينة الشاملة الذي لجأ إليه باحثان مصريان في اختيارهما عينات بحوثهما وتوصلا من خلاله لنتائج هامة.

العينة الحالية وكيفية اختيارها:

تم اختيار عينة البحث الحالي من خلال المحاكاة والمصادر التالية:

1) اشترطنا أن يكون المصور قد أقام معرضا خاصا واحدا على الأقل.

2) في حالة عدم توفر هذا الشرط الذي اعتبرناه شرطا أساسيا قبلنا حالات قليلة جدا أن تتضمن العينة بعض المصورين الذين رشحهم النقاد والفنانون مع ضرورة أن يكونوا قد اشتركوا في عشرة معارض عامة على الأقل.

3) ترشيحات النقاد المعروفين وأساتذة الفن والفنانين. وقد اعتمدنا هنا على ترشيحات كل من:-

أ-الفنان الأستاذ محمد حامد عويس.

ب-الأستاذ بدر الدين أبى غازي.

ج-الدكتور نعيم عطية.

د-الفنان حسين بيكار.

هذا بالإضافة إلى ترشيحات العديد من الفنانين لزملائهم، وأيضا المعارض السنوية المستمرة في القاهرة والإسكندرية، وأيضا كتيبات مجمع الفنون الخاصة بالمعرض السنوي العام الذي يعقد بالقاهرة، وأيضا كتيبات بينالي الإسكندرية وغير ذلك من المصادر وقد جاء أغلب المصورين الذين

تعاملنا معهم في الدراسة الحالية من المصادر التالية:-

أ-كليات الفنون الجميلة أو التطبيقية بالقاهرة والإسكندرية.

ب-اتيليه القاهرة، وأتيليه الإسكندرية.

ج-وكالة الغوري بالقاهرة.

د-قاعات العرض المختلفة الموجودة بالقاهرة والإسكندرية سواء التابعة لوزارة الثقافة أو للمراكز الثقافية التابعة للسفارات الأجنبية المختلفة.

وقد وضعنا في اعتبارنا ضرورة أن يتسع حجم العينة قدر الإمكان بحيث يقترب إلى حد كبير من التمثيل النسبي لجمهور المصورين الموجودين فعلا، وبحيث تشتمل العينة على مصورين ومصورات من مناطق جغرافية مختلفة، ومن مدارس واتجاهات فنية مختلفة أيضا، ومن مستويات عمريه مختلفة أيضا، بل ويختلفون أيضا في مدى كفاءة الأداء الإبداعي لديهم، بحيث يكون لدينا تمثيل شامل للجوانب المختلفة من العملية الإبداعية على المستويين الفردي والجماعي. وترتب على ما سبق أن كانت عينة البحث الحالي تتصف بالخصائص التالية:-

1) إنها تشتمل على الجنسين، لكن نسبة المصورين كانت أكبر من نسبة المصورات.

2) إنها تشتمل على فنانين من اتجاهات فنية مختلفة بعضهم تعبيري، وبعضهم تجريدي تعبيري أو تجريدي هندسي، وبعضهم تكعيبي، وبعضهم كلاسيكي وهكذا.

3) إنهم يتركزون في القاهرة والإسكندرية وقد تم اختيارهم أساسا من خلال ترشيحات النقاد والفنانين وأساتذة التصوير بكليات الفنون كما سبق أن ذكرنا. لكن هناك أيضا في العينة مصورا من فلسطين هو الفنان عبد العزيز العقيلي، ومصورا آخر من ليبيا هو الفنان عمر جهان.

4) أن المدى العمري الذي تقع فيه العينة هو مدى متسع إلى حد ما يتراوح فيما بين 70 سنة في حالة الفنان حسين بيكار و 28 سنة في حالة الفنان صلاح عناني.

5) إن العينة قد اشتملت على مستويات مختلفة من الظاهرة الإبداعية، فبعض الفنانين الذين شملتهم العينة قد وصلوا إلى نوع من التحديد النسبي لشكل الإبداع الذي يفضلونه، ويبدو أنهم قد اعتبروا هذا هو نهاية المطاف

بالنسبة لهم، بينما البعض الآخر ما زال يحاول ويجرب وينتقل من اتجاه إلى اتجاه آخر في حركة سريعة أو بطيئة بحثا عن الأسلوب الذاتي المميز.

والجدول التالي يعرض لبعض خصائص العينة بطريقة أكثر تفصيلا، وقد تم الترتيب وفقا للعمر الزمني للفنانين:

جدول رقم (2) يوضح عينة الدراسة مع بعض خصائصها

م	الاسم	السن	عدد المعارض الخاصة	عدد المعارض العامة	عدد اللوحات
1	حسين بيكار	70	لم يذكر	العديد	الالاف
2	عباس شهدي	64	3	، ،	160
3	محمد حامد عويس	64	6	، ،	أكثر من 150
4	نظير خليل وهبه	64	10	، ،	العديد
5	صفية حلمي حسين	60	4	العديد	العديد
6	انجي افلاطون	60	العديد	، ،	، ،
7	حامد ندا	58	21	، ،	800 لوحة و3000 رسم
8	جاذبية سري	57	43	كثيرة جدا	كثيرة جدا
9	د. محمد طه حسين	54	32	50	العديد
10	سيد محمد سيد	52	17	100	150
11	د. نعيمة الشيشيني	52	6	42	63
12	صفوت عباس	51	5	العديد	120
13	أحمد الرشيدي	21	12	، ،	200
14	عبدالعزيز العقيلي	51	1	3	40
15	زكريا الزيني	49	13	65	200+دراسات كثيرة –
16	د. ملك ابو النصر	49	–	العديد	30
17	د. كمال السراج	48	25	، ،	كثيرة جدا

تابع جدول (2)

م	الاسم	السن	عدد المعارض الخاصة	عدد المعارض العامة	عدد اللوحات
18	أحمد فؤاد سليم	47	23	مئات	1500
19	د. اسماعيل طه	46	4	العديد	500
20	محمد إبراهيم يوسف	45	8	، ،	170
21	د. محمد حسن القباني	44	1	100	100
22	د. مصطفى عبدالمعطي	44	العديد	العديد	كثيرة جدا
23	محمود بقشيش	44	3	، ،	المئات
24	مكرم حنين	43	5	3	49 لوحة والاف الرسومات
25	عدلي رزق الله	43	15	كثيرة	800
26	عزالدين نجيب	42	6	عشرات	150 لوحة
27	وسام فهمي	42	6	، ،	العديد
28	فتحي أحمد	42	8	30	، ،
29	د. فرغلي عبدالحفيظ	41	46	300	، ،
30	د. مصطفى الرزاز	40	50	مئات	، ،
31	حامد الشيخ	40	8	35	200
32	فاروق وهبة	40	6	العديد	250
33	ثروت البحر	39	7	، ،	العديد
34	د. صبري منصور	39	6	50	حوالي مائة
35	د. صابر محمود	39	-	20	العديد
36	وجيه وهبه	38	8	15	150
37	محمد الزاهد	38	3	25	العديد
38	د. أحمد نوار	37	47	مئات	الآلاف
39	محمد شاكر عبدالخالق	36	7	30	3100
40	محمد أحمد الطحان	36	5	70	200
41	راغب صادق اسكندر	35	12	60	الكثير
42	رضا عبدالسلام	35	2	كثيرة جدا	70 أو أكثر

تابع جدول (2)

م	الاسم	السن	عدد المعارض الخاصة	عدد المعارض العامة	عدد اللوحات
43	حسن غنيم	34	18	50	400
44	عبدالمحسن ميتو	34	3	العديد	كثيرة
45	عمر جهان	33	3	1	العديد
46	عبدالفتاح بدري	33	6 (جماعية)	65	250
47	محسن حمزة	32	2	العديد	العديد
48	فاروق بسيوني	31	13	70	300
49	يحي حجي	31	1	10	كثيرة
50	محمد عبلة	29	8	العديد	العديد
51	صلاح عناني	28	2	2	،،

ويوضح الجدول السابق أن نسبة المصورات إلى المصورين هي 12٪ فقط من حجم العينة الكلي (6 مصورات، 45 مصورا)، وأن معظم المصورين قد قاموا بعمل معارض خاصة سواء هنا في مصر أو خارجها، في الوطن العربي أو بلاد أخرى من العالم، ويتراوح عدد المعارض بين معرض واحد لدى القليل من أفراد العينة-وخمسين معرضا كما في حالة الفنان مصطفى الرزاز، وأن الذين لم يقوموا بعمل معارض خاصة عددهم قليل جدا بالنسبة للعدد الكلي للعينة وبنسبة 6٪ فقط، لكنهم اشتركوا في معارض جماعية (أي بالاشتراك مع فنان أو فنانين آخرين كما في حالة المصور عبد الفتاح بدري) أو اشتركوا في معارض عامة عديدة كما في حالة ملك أبو النصر ود. صابر محمود، كما يوضح الجدول رقم 2 أن المدى العمري يتراوح بين 28 سنة و70 سنة وبمتوسط قدره 45 عاما تقريبا.

والشيء الذي ينبغي ذكره في هذا السياق هو أن هذا العدد من المصورين كان يمكن أن يزيد عن ذلك بعض الشيء لو حدث وتعاون معنا مصورون آخرون من هؤلاء الذين اظهروا تحمسا في البداية، بل واستلموا الاستخبارات

ووعدوا بالإجابة عليها، لكنها كانت وعودا لم تتحقق.

ثانيا: الأدوات:

اعتمدنا في الدراسة الحالية على استخدام ثلاثة أنواع أساسية من الأدوات وهي:-

1) الاستخبار: وهو الأداة الأساسية التي استخدمت في جمع البيانات، وقد حاولنا أن يتضمن كل الجوانب التي اعتبرناها هامة في العملية الإبداعية في فن التصوير.

2) الاستبار: وقد لجأنا إليه لتغطية تلك الجوانب التي رأينا أن الاستخبار لم يستطع التقاطها بشكل جيد، كما رأينا أنه يمكن أن يتيح الفرصة لمزيد من التلقائية من جانب بعض الأفراد العينة، تلك التلقائية التي لا تكون متوفرة بدرجة كافية في حالة الاستخبار.

3) تحليل المضمون. وقد اعتبرنا هذه الأداة ذات أهمية في تحليل بعض الاستبارات وبعض خطابات وكتابات الفنانين المصريين والأجانب.

وقد كنا نطمح في استخدام أداة رابعة ذات أهمية كبيرة لا يمكن إنكارها وهي تحليل الاسكتشات ومسودات اللوحات ولكن عدم التمكن من الحصول عليها من أي فرد من أفراد العينة حال دون بلوغنا هذا الهدف.

5 القسم الأول: العوامل

نعرض في الجزء التالي من هذا الفصل النتائج التفصيلية المختلفة التي ظهرت بعد تطبيق أسلوب التحليل العاملي على عينة المصورين الذين اشتمل عليهم هذا البحث والعدد الذي طبق عليه التحليل العاملي هو 47 مصورا ومصورة فقط، حيث لم تتضمن هذه الإجراءات أربعة من المصورين المشتركين في البحث لأسباب سبق ذكرها. والجدول رقم 4 يوضح التشعبات الجوهرية للمتغيرات، أو العمليات الإبداعية المختلفة المتضمنة في الدراسة على العوامل أو المكونات الأساسية للمجال الكبير الذي تتشكل منه وتقوم بتشكيله العملية الإبداعية الكلية في فن التصوير:

والآن نبدأ في تفسير العوامل وفقا لأعلى التشبعات على العوامل المتعامدة.

1 - تفسير العامل الأول:

فسر العامل الأول على أنه «العامل الاجتماعي للإبداع» أو عامل «الاتصال الإبداعي» ويظهر ذلك من خلال التشبع الدال الكبير للمتغير الخاص بالوجهة الاجتماعية للإبداع، وأيضا من خلال المتغير الخاص بالسيطرة وهي الحالة الوجدانية

المصاحبة لانتهاء العمل الإبداعي واكتماله، وما يعقبها من شعور جارف بالرغبة في استطلاع رأي الآخرين في العمل، والتشبعات الأخرى المرتفعة على هذا العامل تؤكد على أهمية الجوانب الاجتماعية والإتصالية في العمليات الإبداعية، ويبدو أن المتغيرات الاجتماعية بكافة مستوياتها تتدخل حتى أثناء النشاط الإبداعي وليس بعد اكتماله فقط، فالمبدع-أثناء قيامه ببلورة تصوراته وبتقويم عمله وتعديله بعد تنفيذه، ومع ما يصاحب ذلك من عمليات تركيز واسترخاء ودافعيه عالية،-يبدو أنه يضع في اعتباره أيضا أهمية كون هذا العمل الذي يقوم به له أهمية وقيمة وفائدة اجتماعية، مما يدلنا على أن وجود الآخرين-بكافة مستوياتهم وتأثيرهم من جماعة سيكولوجية إلى نقاد إلى مشاهدين عاديين للعمل الفني هو أمر له أهميته وسطوته على المبدع حتى أثناء عملية الإبداع، كما يبدو أن القيم والمعايير والمتغيرات الثقافية والحضارية تلعب دورا هاما في هذه العملية مما قد يوحي لنا بأن الآخر لا يوجد فقط في «الخارج» لكنه يوجد أيضا في «الداخل» ويمارس تأثيره على المبدع بطريقة أو بأخرى، على أن تكون وجهة نظر المبدع هي السائدة في النهاية.

جدول (4)

يبين جوهرية التشبع للمتغيرات على العوامل المتعامدة والمائلة

العوامل / المتغيرات	العوامل المتعامدة				العوامل المائلة			
	1	2	3	4	1	2	3	4
1) الإطار			619-				713-	
2) الإحاطة الإدراكية			534-				479-	
3) الدوافع الإبداعية	412	484				393		
4) التحضير			876-		461		946-	
5) النقاط المثيرات		636	568-			575	576-	
6) التلوين			376-	431-				
7) التكوين		508		399-		436		
8) الخيال		362	440-				367-	
9) الانطباعات		797				834		
10) التصورات		365		819-				968-

تابع جدول (4)

العوامل / المتغيرات	العوامل المتعامدة 1	2	3	4	العوامل المائلة 1	2	3	4
11) التركيز	730			471-	696			
12) الإعاقة				737-				770-
13) بلورة التصورات	422		664-				635-	
14) الاسترخاء	719		482-		732		409-	
15) التنفيذ	478		370-	623-				541-
16) التقييم	709			478-	631			
17) التعديل	677			427-	660	360		
18) السيطرة	763				938			
19) الوجهة الإجتماعية للإبداع	808				952			

وفي العادة يتصف المبدع رغم محاولاته الواضحة للتجاوز وعبور القوالب الجامدة في السلوك والتفكير والإدراك بقدر مناسب ومعقول من المسايرة والانصياع للتقاليد الاجتماعية ولمستوى إدراك الناس حتى يكون التواصل ممكنا. وهذا لا ينفي أن المبدع يحاول دائما تغيير وتعديل مستوى الذوق والإدراك السائدين وأنه لا ينسى أبدا أن الغاية أو الهدف الذي يتوجه إليه بعد اكتمال عمله هو قطاعات المجتمع المختلفة المحيطة به.

تفسير العامل الثاني:

فسر العامل الثاني على أنه عامل (التنظيم الإبداعي للمدركات «أو عامل» «تكوين التصورات الإبداعية» ويتضح ذلك من خلال فحص التشبعات الجوهرية للمتغيرات الخاصة بالانطباعات، والتقاط المثيرات والتكوين والدوافع والتصورات والخيال. فالمبدع يتحول في الواقع بعينيه وعقله وخبراته. وعندما يلتقط المثير أو المنبه الذي يستثير الدافعية الإبداعية لديه فإنه يكون مشبعا بالانفعالات الخاصة المرتبطة بحالة الإثارة التي حدثت وما صاحبها من انطباعات بصرية خاصة بألوان معينة، أو أشكال معينة، أو مزيج مركب من العلاقات اللونية الشكلية المتحركة أو الثابتة. ومع حالة مرتفعة من الدافعية يبدأ المصور المبدع في محاولة تكوين تصور

خاص بتلك الحالة التي أثيرت، وعملية تكوين التصورات لا تكون في العادة عملية سهلة أو يسيرة، فالتصور في كثير من الأحيان يكون غامضا وقد يكون غير منتظم الملامح أو المكونات، ولذلك فإن المصور المبدع يقوم بعمليات تنظيم كثيرة ومتنوعة للتصور أو انسق التصوري الذي ينوي تنفيذه، وعمليات التنظيم للمدركات هذه لا تتم على مستوى التصور قبل تنفيذه فقط بل تتم أيضا بعد تنفيذ العمل كله أو تنفيذ أجزاء منه. وفي هذه الحالة تتعاون عمليات التنفيذ والتصور، والتكوين والخيال وغيرها من العمليات الإبداعية من أجل تحقيق أنسب قدر ممكن من النظام للتصور، وقد يتم هذا على مستوى الذاكرة، وقد يتم عند مستوى الخيال وتنشيطه، وقد يعود المبدع للواقع الخارجي أو يستبطن مشاعره وذكرياته ليلتقط هوايات إضافية جديدة يستعين بها في تنظيم مدركاته وتصوراته وبلورتها، سعيا وراء أنسب الأنساق الملائمة للتصور العام الخاص باللوحة، أو مجموعة التصورات الفرعية الخاصة بمكوناتها المتفاعلة فيها.

تفسير العامل الثالث:

فسر هذا العامل على أنه عامل «التوجه الإبداعي» ويبدو هذا العامل أقرب من غيره إلى النواحي المزاجية والدافعية من العملية الإبداعية، فعمليات التحضير وتكوين الاسكتشات وما يصاحبها من دافعية عالية، وكذلك عمليات بلورة التصورات، وأيضا تكوين الإطار والإحاطة بالمرئيات والتقاط المثيرات والخيال والاسترخاء والتلوين والتنفيذ، كلها مرتبطة بتوجه المصور نحو الإبداع. والتوجه هنا يمكن تعريفه بأنه حالة تستثار لدى المبدع فتجعله يبحث عن كل ما هو مناسب ومساعد في تحقيق التفرد والأصالة، أو هو حالة دافعة تجعل المبدع يتهيأ للعمل ويبحث عن كل ما يتناسب معه ويساهم في تغذيته وتنشيطه. فالمبدع خلال توجهه الإبداعي يبحث عن المثيرات، ويكون هذا البحث متعمدا في بعض الأحيان خاصة في فترة التدريبات الأولى وتكوين الإطار ويكون ذلك من أجل التمرس والخبرة والتمكن والاقتدار، لكن هذه العملية تكون بعد ذلك أكثر تلقائية وأكثر مرونة وتركيبا، كما أن الحالات الوجدانية تلعب دورها الأكبر حينما لا تكون العملية متعمدة (أي عندما يتصف الإبداع بالتلقائية والتفاعل والتناسب

غير المباشر بين المثير والحالة والتصور والتكوين).

كذلك يتضح من فحص الدرجات العالية على هذا العامل أنه بالإضافة إلى عمليات الإدراك وأهميتها خلال عمليات التوجه الإبداعي فإن الخيال يلعب دوره الكبير أيضا في تزويد المبدع بصور وحالات جديدة ومبتكرة، كما أن التوجه الإبداعي يجعل المبدع يتجه بطريقة متميزة نحو الألوان وعمليات التلوين والتنفيذ، فالتوجه الإبداعي غالبا ما يصاحبه-لدى المصور قدر كبير من الحس التلويني والإدراك التفاعلي المتميز مع الألوان ودرجاتها وكثافتها والعلاقات المتبادلة فيما بينها.

وقد يستثار تساؤل عن السبب في كون التشبع الخاص بمتغير الدافعية ليس دالا على هذا العامل الثالث، لكن هذا لا يمنعنا من القول بأن نجرر المتغيرات مرتفعة التشبع على هذا العامل، وكذلك تحديدنا للمفاهيم الخاصة بهذه المتغيرات تتضمن قدرا كبيرا من الاهتمام بالجوانب المزاجية والدافعية المرتبطة بعمليات التحضير وبلورة التصورات وتكوين الإطار والإحاطة والمرئيات والتقاط المثيرات والخيال والاسترخاء والحس التلويني والتنفيذ، و هذه المتغيرات جوهرية التشبع على هذا العامل. ومن أجل ذلك فقط فضلنا تسميته باسم عامل «التوجه الإبداعي» لكونه يصف ليس فقط الجوانب الخاصة بالحالة الراهنة للمبدع أو عمليات إبداعه الحالية في الحاضر، لكنه يمتد أيضا في أعماق ماضيه وتاريخه السابق ليبين لنا عمليات المواصلة والاستمرار والجهد المتواصل الذي يقوم به المبدع لتحقيق ذاته وتنشيط قدراته، إن هذا العامل يبدو أيضا قريبا-إلى حد ما-من عامل مواصلة الاتجاه وسنبين ذلك بالتفصيل في الفصل القادم خلال مناقشتنا النتائج التي توصلنا إليها.

تفسير العامل الرابع:

فسر هذا العامل على أنه عامل «تكوين التصورات الإبداعية وتنفيذها»، أو هو عامل «التنفيذ الإبداعي للتصورات»، ويتضح ذلك من خلال فحصنا للتشبعات الجوهرية على هذا العامل. فأعلى التشبعات على هذا العامل خاصة بالمتغير الخاص بتكوين التصورات الإبداعية، ويأتي بعده التشبع الخاص بمتغير الإعاقة أو التعطل الذهني أو صعوبات العمل والتفكير مما

يدل على أن عملية تكوين التصور هذه غالبا ما تكون عملية تحيط بها الصعوبات والعقبات الذهنية والمزاجية، لكن المبدع يحاول بلورة تصوراته وجعلها أكثر تماسكا وتكثيفا من خلال عمليات التركيز. وهذه العمليات كما سيتضح مرتبطة-إلى حد كبتر بعمليات الإعاقة وصعوبات التفكير، كذلك يحاول المبدع بلورة تصوراته وتحقيقها من خلال التفاعل المستمر مع اللون ومع المكونات الأخرى لعمله، سواء كان تصورا في الذهن أو تكوينا في اللوحة، ومن خلال عمليات التقويم والتعديل لمكونات العمل الذي قام بإنجازه بطريقة كلية أو جزئية.

ولا بد لنا من أن نوضح أن هناك فرقا هاما بين العامل الثاني الخاص «بالتنظيم الإبداعي للمدركات» والعامل الخاص بتكوين التصورات الإبداعية وتنفيذها. وهذا الفارق يتعلق أساسا بجانب الأداء أو التنفيذ أو النشاط على اللوحة. فالعامل الثاني «إدراكي» والعامل الرابع «تنفيذي-أدائي»، ونحن بالطبع لا نضع أو نقول بهذا التمييز بطريقة حاسمة. فهناك الكثير من التشابك والتفاعل بين الجوانب الإدراكية والجوانب الإدائية في العملية الإبداعية، لكن الشيء الجدير بالذكر هو أن العامل الثاني يتعلق أكثر بنشاط العين بينما يتعلق العامل الرابع أكثر بنشاط اليد، وفي الحالتين يكون هناك قدر كبير من الالتصاق بالتصور، لكن التصور في حالة العامل الثاني «الإدراكي» يكون أقل وضوحا منه في حالة العامل الرابع «الأدائي»، وإن كان هذا لا يعني أن عملية تحقيق التصور تكون دائما عملية سهلة أو يسيرة. ويوضح ذلك كما قلنا التشبع المرتفع للمتغير الخاص بعمليات الإعاقة أو التعطل الذهني وصعوبات التفكير.

والخلاصة أنه خرجت لنا من التحليل العاملي نتائج توحي بوجود أربعة عوامل تشترك مع بعضها البعض في تكوين المجال الخاص بالظاهرة المتميزة المتعلقة بالإبداع في فن التصوير. وأول هذه العوامل فسر على أنه عامل اجتماعي-اتصالي، والعامل الثاني فسر على أنه عامل «تصوري-إدراكي»، والعامل الثالث فسر على أنه عامل «مزاجي-دافعي»، أما العامل الرابع فقد فسر على أنه عامل «تصوري-أدائي». وقد اتضح من فحص معاملات الارتباط بين العوامل بعد تدويرها تدويرا مائلا أن العلاقات بين هذه العوامل هي في أغلب الأحوال علاقات دالة إلا في دالة العلاقة بين العامل

الأول والعامل الثاني فقد وصلت هذه العلاقة إلى 23 ,0 فقط وليس هناك تفسير واضح في ذهننا لتفسير هذا الانخفاض في العلاقة بين هذين العاملين، لكن أحد التفسيرات التي قد تطرح هو أن العامل الأول يتعلق أساسا بالعمل الإبداعي بعد انتهائه، بينما يتعلق العامل الثاني بالنشاط الإبداعي الخاص بمحاولة الوصول لتصور جيد فنيا وإدراكيا بصرف النظر- إلى حد ما-عن كره مقبولا اجتماعيا أم لا، كما قد يوحي هذا أيضا بالاستقلالية النسبية بين هذين العاملين أو المكونين الإبداعيين.

القسم الثاني
محاور المجال

نعرض فيما يلي للإجابات المختلفة التي حصلنا عليها من الفنانين على الاستخبار من خلال المقابلة الشخصية وتحليل المضمون. ونحن نعرض هذه الإجابات ونناقشها من أجل تأكيد طابع التفرد والخصوصية في العملية الإبداعية، بينما كان القسم الأول من هذا الفصل، والذي تحدثنا فيه عن العوامل، يهدف أساسا إلى معرفة الجوانب العامة أو المشتركة بين المبدعين والتي تسمى بالعوامل أو الأبعاد، وهي الأسس أو الأرضية المشتركة التي لا بد من أن يقف عليها أي مبدع، ثم بعد ذلك يختلف مع غيره ويتباين ويتميز. بالطبع لا يتساوى مقدار ما يمتلكه أي مبدع من هذه العوامل أو مقدار مشاركته فيها مع ما يمتلكه غيره ويشارك فيه، فلا بد من أن يمتلك المبدع أولا قدرا معينا من هذه الأبعاد أو العوامل. وهنا يكون التشابه أو الاشتراك، في ملكية هذه الخصائص، ثم بعد ذلك يختلف عن غيره باختلاف ما يملكه منها، فأي مبدع لا بد من توافر قدر معين من الدافعية الإبداعية والتوجه الإبداعي لديه وكذلك قدر من النشاط التنظيمي للمدركات مع الخيال والحس الاجتماعي والمهارة الإدائية والتنفيذية، وغير ذلك من جوانب العوامل التي خرجنا بها في القسم الأول من هذا الفصل، ثم بعد ذلك يختلف المبدعون لأن مقدار ما يملكه كل واحد منهم يختلف عما يمتلكه غيره زيادة أو نقصا، بالإضافة إلى مسألة شديدة الأهمية في هذا السياق وهي كفاءة التوظيف لهذه الإمكانات أو الممتلكات النفسية، هذا التوظيف هو ما يصنع الأصالة والتفرد والنزعة الإبداعية المتمايزة. ويهمنا أن نشير في بداية هذا

الفصل-إضافة إلى ما سبق-إلى ما يلي:

أولا: أنه كانت أمامنا طريقتان لعرض هذه النتائج شبه الكيفية التي حصلنا عليها من تجربتنا الميدانية مع الفنانين:

الطريقة الأولى: هي أن نعرض هذه النتائج وفقا لأعلى التشبعات أو الارتباطات بين العمليات الفرعية والعوامل، فنعرض مثلا للإجابات الخاصة بالوجهة الاجتماعية للإبداع، ثم حالة السيطرة، ثم عطية التركيز بالنسبة للعامل الأول، لأن هذه العمليات هي أعلى العمليات ارتباطا به، ثم نعرض بالنسبة للعامل الثاني للإجابات على عمليات الانطباعات والتقاط المثيرات والتكوين، ونفعل نفس الشيء بالنسبة للعاملين الثالث والرابع فنربط بين القيم الرقمية للمتغيرات على العوامل وبين البيانات الأخرى الكمية والكيفية التي حصلنا عليها للعمليات، ولكننا رأينا أن هذه الطريقة رغم كونها الأكثر موضوعية ومنطقية من الناحية المنهجية إلا أنها سوف تساهم إلى حد كبير في تمزيق الشهد الكبير الخاص بالعملية الإبداعية بحيث يبدو أشبه بالشظايا أو القطع المتأثرة، صحيح إنها موجودة وبشكل بارز له أهميته، إلا أن صيغة التفاعل والتصالح والتداخل والاشتراك بين هذه العمليات، والتي خصصنا القسم الثاني من هذا الفصل من أجل الاقتراب منها، كانت ستتباعد وتتضاءل إلى حد كبير ومن أجل ذلك فقد فضلنا الطريقة الثانية.

الطريقة الثانية: وتقوم على أساس محاولة الدمج بين العمليات الفرعية التي نلاحظ وجود قدر من التقارب على مستوى النشاط، أو على مستوى السبب والنتيجة، أو على الاعتماد المشترك، أو على صعوبة الفصل، أو على التجاور الزماني والمكاني بينها. بالطبع هناك مسلمة أساسية بدأنا منها هذه الدراسة وأشرنا إليها كثيرا ونؤكد عليها مرة أخرى وهي أن هذه العمليات الفرعية. هي أولا عمليات كلية، لكنها ليست عمليات مستقلة أو منفصلة، هي عمليات متفاعلة تنشط معا وتتفاعل وتتداخل وتتعارض وتتجاور و تتزامن وتتابع، لكنها في معظم الأحوال تهدف إلى هدف واحد هو العمل الإبداعي، هذه العمليات كلية أيضا بمعنى أن كل عملية فرعية فيها لها طابعها الخاص المميز الذي حاول تحديده، ولها دورها الخاص المتميز الذي حاولنا الاقتراب منه، (أي أنها نسق فرعي في بنية النسق الكبير الذي هو العملية الإبداعية الكلية الكبيرة) لكن هذه الأنساق الفرعية

يمكن أيضا أن تتجمع معا في أتساق أكبر، وبذلك يكون لدينا ثلاثة مستويات من التعميم للعمليات، المستوى الأول هو الذي عرضناه في الفصل الثالث تحت اسم «العمليات: تصور خاص»، وهي تلك العمليات الفرعية المتفاعلة في تنفيذ العملية الكلية، أما المستوى الثاني فيمكن أن نسميه مستوى «العمليات الطائفية» أو «المحاور» أو مستوى «التجمعات الفرعية للعمليات». وهنا نبحث عن العمليات التي يمكن أن يكون بينها قدر من التقارب والاشتراك-و إن لم يكن التشابه فيما بينها أثناء العمل-فيمكن مثلا أن نسمي تجمع عمليات «التركيز والإعاقة والاسترخاء» بحالة الاندماج أو «محور التركيز الإبداعي» في العمل على اعتبار أن تزايد الاستغراق في العمل والاندماج فيه تعقبه حالة من التعب والكف الذهني والعصبي تعمل على إحداث عمليات إعاقة ذهنية وصعوبات في التفكير، فيقاوم المبدع التعب ويثابر ويستمر، لكنه في لحظة ما يبتعد ويلجأ إلى الاسترخاء، ومع الاسترخاء والراحة يتبدد الكف وتحدث عمليات تنشيط للخلايا المنهكة فيعود المبدع للعمل، بالطبع ليست المسألة بهذه الميكانيكية أو الآلية، فهذه العمليات قد تحدث على فترات طويلة ومتباعدة، وهناك فروق فردية كبيرة بين المبدعين في التعامل معها، لكن هذا هو على الأقل الاتجاه العام للنشاط، كتلك الحال فيما يتعلق بالانطباعات والتصورات والعمليات الخيالية. تبدو هذه العمليات أشد العمليات داخلية وخصوصية في العمل الإبداعي، مع تأكيدنا بالطبع على أن كل عملية إبداعية لها جانبها الداخلي وجانبها الخارجي أيضا، لكن ثمة عمليات توغل في الداخل أكثر من غيرها، وعمليات تبرز للخارج أكثر من غيرها، ومن العمليات الداخلية الخاصة الانطباعات التي تخلق وتغذي وتنمي الفكرة الإبداعية وتعمل على تطوير التصور الذي هو حالة خاصة داخلية أيضا يحاول المبدع التعامل معها وصياغتها في شكل تكوينات. وكما قلنا فالتصور هو التكوين قبل تنفيذه جزئيا أو كليا، والتكوين هو التصور بعد تنفيذه جزئيا أو كليا، و هذه كلها عمليات سيكولوجية خاصة وليست مجرد مفاهيم فنية نستخدمها بالمعنى السيكولوجي، كذلك الأمر فيما يتعلق بالخيال، هو أيضا عملية نفسية داخلية خاصة نشطة تغذي وتنمي وتغير وتطور العمل الإبداعي، ومن أجل ذلك فقد سمينا هذا المحور «مستويات الخيال». أما عمليات التنفيذ والتقويم والتعديل والسيطرة،

فكما يبدو من تعاملنا معها ومن حضورها المتميز لدى المبدع، فإنها عمليات خاصة بالأداء التنفيذي للعمل الإبداعي، تحدث معا أو متتالية، فالتنفيذ يعقبه تقويم والتقويم يعقبه تعديل، وانتهاء التقويمات والتعديلات يؤدي إلى وصول المبدع إلى حالة السيطرة، ومن أجل ذلك فقد سمينا هذا المحور باسم: «محور الأداء الإبداعي»، أما عن الربط بين عمليات التلوين وعمليات التكوين (بالمعنى السيكولوجي)، فهي عمليات خاصة تحدث معا أثناء النشاط.. الإبداعي الفعلي. فالمصور يقوم بالتكوين باللون وبالخط ويصعب قيامه بعمله ما دام مصورا فقط وليس رساما يستعمل الخطوط فقط، دون أن يستخدم الألوان في تنفيذ تكوينات خاصة، هذه التكوينات يبدو أنها في أعماقها وجوهرها مستقلة عن ألوانها، لكنها في واقع الأمر يصعب أن تكون كذلك ونفس الشيء بالنسبة للعمليات السيكولوجية الخاصة هنا فيصعب للمصور أن يقوم بعمليات التكوين دون أن يستعين بعمليات التلوين، ويصعب عليه القيام بالتلوين دون وجود تكوينات خاصة في ذهنه، ومن ثم فقد سمينا هذا المحور: محور «التلوين /التكوين»، ونفس الشيء الذي قلناه عن التمايز الخاص أو الاستقلالية النسبية للمحاور السابقة يمكن قوله أيضا عن عمليات تكوين الإطار واكتسابه التي سميناها «محور التوجه الإبداعي، وكذلك العمليات الإدراكية التي سميناها محور الإدراك الإبداعي، وأيضا العمليات الدافعية والتحضير التي سميناها «محور الدافعية-التهيؤ الإبداعي، وكذلك الحال بالنسبة للمحور الاجتماعي للإبداع، هذا الحل من خلال المحاور يفيدنا في شيئين:

أولا: أنه لا يقطع الطرق والصلات بين العمليات والعوامل بين الفئات الفرعية (الكيفية) والفئات التصنيفية (الكمية)، أو بين العام والمشترك الشائع والمميز (العوامل والعمليات).

ثانيا: أنه لا يلزمنا أن نتحدث عن أو نناقش العمليات بشكل مسلسل بناء على ترتيب تشعباتها أو ارتباطاتها بالعوامل من الأعلى إلى الأذن ومن العامل الأول إلى الرابع وفي ضوء الأرقام فقط وإهمال ما يقوله الفنانون ويؤكدون عليه مما قد يساهم، أو يعمل على تمزيق المشهد الكبير للعملية الإبداعية كما سبق أن ذكرنا، ولعل في فكرة المحور هذه بعض الحل وإن لم يكن كل الحل لهذا المجال البكر والخصب والصعب من الدراسات حيث

نحاول المزج بين النتائج السيكولوجية والاستبصارات الفنية لتعميق فهمنا للعملية الإبداعية، يهمنا هنا أن نؤكد على-كما سبق وأن أكدنا-أن العملية الإبداعية الكلية وكذلك عملياتها الفرعية لها جوانبها الداخلية وجوانبها الخارجية، جوانبها الفردية وجوانبها الاجتماعية، جوانبها العقلية والمزاجية والدافعية والاجتماعية التي تمتد جذورها في الماضي، وتتعمق وتمتد أبعادها في الحاضر، وتتطلع وتتشوف محاورها إلى المستقبل وتنتشر، وليست العمليات أو العوامل أو المحاور إلا محاولات للاقتراب من العملية الكلية المسماة بالعملية الإبداعية.

١)محور التوجه الإبداعي:

الإجابات على الأسئلة في هذا السياق تشير إلى أن المصور المبدع عادة ما يمر في بداية حياته الإبداعية بفترة من اقتفاء آثار فنان بعينه أو مجموعة من الفنانين، يتعرف على أعمالهم وأساليبهم في العمل، وقد وردت في الإجابات على الأسئلة الخاصة هنا بأسماء مثل:

سيزا ن-ميكل أنجلو-تولوز لو تربك-موريللو-دافنشي-رامبرانت-جوجان-سوتين-فان جوخ-بوتشيللي-الجر يكو-فيلاسكواز-بيكاسو-بول كلى-انجر ز-رينوار-بيتر بر وجل-تيرنر-ماتيس روينز-جوبا-ريفيرا-فيرمير-ديجا-كاندنسكي.

وغيرهم من الفنانين العالميين كما وردت أسماء مثل:

حامد ندا-محمد حامد عويس-بيكار-سيد عبد الرسول-عبد الهادي الجزار-سيف وانلي-عبد العزيز درويش-أحمد صبري-تحية حليم-محمد ناجي-زكريا الزيني-راغب عباد-محمد حسن-كامل التلمساني-الحسين فوزي-عمود سعيد وغيرهم من الفنانين المصريين. ويلاحظ أن هذه الأسماء تتوزع على أغلب المدارس والأساليب الفنية المعروفة، أما فيما يتعلق بشكل التأثر فقد ذكر علي رزق الله «إنني تأثرت بسيزان وكاندنسكي ورمبرانت وبول كلى وكمال خليفة وآدم حنين لموقفهم من الفن أكثر من النتائج ذاتها، ولم يكن هناك تأثير مباشر إلا من كمال خليفة في فترة التجارب ولم أعتبر هذه التجارب أمرا نهائيا، وقد انتهت تأثيراته عندما اعتبرت أن ما أنتجه قد يكون هو الفن، لقد تأثرت برمبرانت واهتم به حتى الآن، ولكن في أي

جانب بالذات تأثرت به لا أستطيع التحديد».

كذلك أشار ثروت البحر إلى أنها لم تكن عملية اقتفاء أو تقليد، بل كانت رغبة جامحة في هضم التقنية والتمرس واستشفاف المهارات اللونية. «ويقول فاروق وهبه الجبالي كانت سيرة حياة الفنان هي القدوة وليست أعماله ولذلك لم أقع تحت وطأة تأثير أعماله منذ البداية». وتقول ملك أبو النصر: «إن تأثير تيرنر ما زال تأثيرا وجدانيا علي حتى الآن». أما يحيى حجي فيقول «لا ا أتستطيع أن أنكر أنني شغفت بفان جوخ وديجا وكنت أتلمسهما في رسومي المبكرة». ويقول محسن حمزة «لقد كنت شديد الصلة بهم من خلال أعمالهم التي اتفقت وتركيبتي الخاصة من الناحية النفسية». على أن هناك بدايات أخرى غير تلك البدايات الواعية التي يقصد إليها الفنان عمدا، إنها بدايات الطفولة التي تضع اللمسة الأولى في المعمار الفني للعملية الإبداعية. يتحدث «بيكار» عن هذه المرحلة فيقول «والدتي كانت ماهرة جدا من فن التطريز وقد كنت أنظر إليها وهي تطرز القماش وترسم الزهور أوراق الشجر، وكانت العملية بالنسبة لي تشبه السحر. كيف استطاعت أن تنقل الطبيعة الخارجية على الأقمشة؟ وأردت بعد ذلك أن أقلدها، وحاولت ير أن تساعدني فكانت تمسك بقلم رصاص وترسم أمامي وردة أو سمكة أو عصفورة وكنت أحاول تقليدها وكانت هذه هي البداية، كذلك كانت الصور الملونة في كتاب «القراءة الرشيدة» بالمدرسة الابتدائية وعمليات تقليدي ونسخي للصور لها أهميتها الكبيرة بعد ذلك. ويقول حامد ندا «كنت أحاول في البداية أن أرسم من الطبيعة بجدية رغم صغر سني بتعبير غير منطلق، بمعنى أن المقاييس الأكاديمية كانت مسيطرة، حتى دخلت المرحلة الثانوية ولم يحدث في بدايتها أي تغيير، بل بالعكس كان هناك تأكيد للمرحلة الأولى من خلال الأساتذة الذين وجهوني، كنت أرسم من الطبيعة، وكانت الدراسة الواحدة تستغرق شهرا أو شهرين حتى أتقنها بالخطوط والدراسات والتعبير عن السطح والملمس، وبوجهة نظر بصرية بحت، لقد كانت تتاح لنا الحرية لاختيار العناصر من سلاسل حديد وجبال وجذوع شجر ونخيل وغير ذلك، لقد كانت دراسة أكاديمية فيها ظل ونور وإتقان مجسم للطبيعة».

وحول هذه المرحلة أيضا جاءت الإجابات التالية لدى مختلف أفراد

العينة عن الأشخاص أو الأشياء أو الموضوعات التي كانوا يهتمون برسمها في المرحلة الأولى المبكرة من حياتهم الفنية: الأشخاص-الأرابسك-الحيوانات (إسماعيل طه)، رسوم بالحبر الشيني لتماثيل إغريقية من الكتب (نعيمة الشيشيني)، الأسواق-المنازل الريفية-الأشجار والنخيل-والريف بصفة عامة (نظير خليل وهبه) الشخصيات (حامد الشيخ بكرى). رأس الإنسان خاصة العينين (محسن حمزة)، موضوعات شاملة عن العائلة والحب والكراهية (احمد فؤاد سليم)، الأشخاص-الحيوانات-المناظر الطبيعية (كمال السراج)، الطبيعة-المقهى-الشارع-عمال البناء-المساجد-الأبنية القديمة (محمد الطحان)، الأزهار والأشياء الثابتة كالقلل والأواني الفخارية والأشياء المتحركة كالسفن والطائرات (راغب اسكندر)، أسطح المنازل والحياة الاجتماعية في حي السيدة ووجوه أصدقائي (زكرا الزيني)، التكوينات الحرة التي محورها الإنسان (مكرم حنين)، الطبيعة بما تحتويه من عناصر جماد-نبات-حيوان (محمد الزاهد)، الطبيعة (مصطفى عبد المعطي)، السيارات-الخيول والموضوعات الخاصة بالحياة والتقاليد الشعبية مثل بائع الفول وبائع العرق سوس والسقا والمواكب الشعبية (القباني)، المناظر الطبيعية ورسوم الأشخاص (أحمد الرشيدي)، موضوعات إنسانية وشعبية(جاذبية سري)، المناظر الخلوية-الطبيعة الصامتة-البورترية (عبد المحسن مبتى، المناظر المتعلقة بالنيل خاصة السفن العابرة والمراكب-الطيور وجوه الأشخاص (محمد عبلة) الطبيعة (عباس شهدى)، الإنسان (حسن عنيم)الموضوعات المتعلقة بالإنسان بشكل عام ثم أزمة هذا الإنسان بشكل خاص (فاروق وهبه الجبالي)، موضوعات إنسانية تعبيرية (فاروق بسيوني)أنفقت الأشكال الطبيعية (طه حسين)، فهر النيل-الحصان-الأشجار-المناظر الطبيعية والعمل (فتحي أحمد)، البورترية والموضوعات البيئية (بيكار)، وجه المرأة خاصة العينان (عز الدين نجيب)، الطبيعة في كل مظاهرها صباحا و مساء و الأسواق (فرغلي عبد الحفيظ)، الأمواج والمراكب (ملك أبو النص، الموضوعات الإنسانية عموما (صابر محمود)، الأحداث التاريخية، البيئات الشعبية، الريف المصري (سيد محمد سيد)، الإنسان-المنازل-الحيوانات-الموضوعات التاريخية (مصطفى الرزاز)، الأشجار-الزهور-المناظر الطبيعية-الأشخاص وحركاتهم (صفية حلمي حسين)، الريف المصري-الفلاح وحياته (أنجى

أفلاطون)-المناظر الريفية-السوق في الريف-الإنسان وحياته اليومية-الموضوعات الإنسانية (أحمد نوار)، الطبيعة الصامتة-الإنسان-الحيوان-الطيور (حامد ندا)-الطبيعة-البحر (ثروت البحر، الإنسان-الحيوان-الأشياء التي يستعملها الإنسان (صلاح عناني).

إن الفنان يقوم في هذه المرحلة بعمليات تدريب هامة للعين على الملاحظة، ولليد على الحركة، وللذهن على اختزان المهارات والخبرات، كما يلعب التشجيع أو المساندة من المحيطين بالفنان في طفولته دوره الكبير في توجيهه واستمراره بعد ذلك، لكن هذه المرحلة ليست إلا نقطة بداية. والتقليد أو الاقتفاء أو انسخ أو النقل لا يمكن أن يستمر، ولابد من أن تأتي فترة يشعر فيها الفنان بضرورة التفرد والأصالة والبحث عن الأسلوب المميز وهذا لا يحدث في أغلب الأحوال إلا بعد المرور بعديد من المدارس والأساليب، وعن الأسباب التي تقف عادة وراء محاولة الفنان الانتقال من مدرسة فنية إلى مدرسة أخرى نجد ما يلي: التجربة والتطور (كمال السراج)، اتساع الرؤية الفنية وزيادة الثقافة ومنها رؤية المعارض والمتاحف العالمية (نظير خليل)، الإحساس العميق بالفن والدراسة (محسن حمزة)، ملاحظة التقدم الملموس للفن في العالم وفي الإبداع المصري المعاصر (مكرم حنين)، الإحساس بالتكرار والملل والرغبة في التجديد (عباس شهدي وعبد الفتاح بدري)، طبيعة التطور المنطقي والرغبة فيه (فاروق الجبالي وحسن عنيم ومحمد الطحان)، الاكتشاف والكشف الفني المستمر ومدى ملائمة الاتجاه للفكر الفني (مصطفى عبد المعطي)، دوافع شخصية قاهرة وانعكاس تطور المجتمع (جاذبية سري)، النمو والتطور و معرفة المزيد من أسرار الفن (فاروق بسيوني)أنفقت ضرورات تطورية في الشكل والمحتوى الموضوعي المناسب لكل مرحلة زمنية وما يصاحبها من وعي ثقافي ومنهج فكري جديد (فتحي أحمد)، النضج والوعي ودراسة التراث المصري القديم (فرغلي عبد الحفيظ)، أحيانا التجريب وأحيانا أحداث موائمة أو ملائمة بين التطبيق والتشكيل والفكرة المختارة (وجيه وهبة)، الشعور بالاكتفاء والرغبة في التجديد (يحيى حجي وثروت البحر، البحث عن خصوصية الأسلوب وتطور فهمي لتلك المدارس على أساس أنها إفراز لواقع خاص محدد تاريخيا (عمر جهان)، الإحساس بأنه ما زالت هناك أبحاث لم تستنفذ أغراضها

في اتجاه ما وتعمد عدم التحول القسري تحت ضغوط الرغبة في التجديد فقط (مصطفى الرزاز)، السبب الأساسي هو عدم فقدان ما وصلت لتحقيقه غنيا وهو يعد بمثابة التطور وليس الانتقال (أحمد نوار)، محاولة الوصول إلى الكمال الفني (صبري منصور)، إحساس اضطراري شخصي (حامد ندا)، عدم الرضا عما انتج وعدم الإحساس بأن هذا هو الفن (عدلي رزق الله).

وعن عملية التخلص أو التحرر من تأثير الفنان القدوة، والتي هي عملية في غاية الصعوبة كما أكدت إجابات العديد من الفنانين قال صلاح طاهر: «لقد أنفقت أكثر من عشر سنوات بعد تخرجي من مدرسة الفنون الجميلة العليا من أجل العثور على ذاتي أو على نفسي، شاهدت أعمالا كثيرة لشخصيات فنية مستقلة «مدارس فنية متميزة». ويقول حسين بيكار: «عندما تركت الكلية اشتغلت بالتدريس في التعليم العام وكانت هذه الفترة تشبه الفطام بالنسبة للفنان، فكانت هناك محاولة للعثور على أسلوب خاص وكنت واقعا في صراع ما بين التقيد بأسلوب أستاذي أحمد صبري وبين البحث عن أسلوب جديد، وكان وجودي في قنا سنة 1936 فرصة للاقتراب من الفنون المصرية القديمة والتعرف عليها وفهمها، وفعلا تأثرت بها كثيرا خصوصا فيما يتعلق بالتبسيط المتناهي أو ما نسميه باختزال الطبيعة ومنذ ذلك الوقت بدأت أسير في طريقين: عندما أكون بصدد عمل بور تريه مثلا أو أقوم بتسجيل للواقع فإنني التزم بالأمانة تماما في تمثيل التشريح والنسب والتجسيم وكل القيم التقليدية المعروفة أما عندما أعمل من الذاكرة في موضوعات للتعبير عن البيئة فإنني أتخلص من كل القيود الأكاديمية، وأقوم بتصفية خطوطي فتكون قريبة من الخطوط المصرية القديمة، إن عملية التخلص من تأثير الأستاذ عملية صعبة جدا، والتقليد يكون هاما في البداية وعندما ترسخ الجذور تكون عملية اقتلاعها شديدة الصعوبة، وأعترف بأنني ما زالت في حتى الآن بقايا كثيرة من أستاذي أحمد صبري، ولكن ليس من الطبيعي التحجر عند مستوى معين، وفي الواقع تحدث عملية التخلص والتجاوز بطريقة طبيعية تدريجية وبدون افتعال». أما الفنان حامد ندا فيقول «لقد استفدت كثيرا من دراسة الفلسفة وعلم النفس وقراءة الأدب المعاصر، لقد أحببت هيجل وانجلر وار نست

رينان وكافكا وبر وست وبود لير وبايرون وغيرهم بينما لم اهتم بالقراءة في الفن التشكيلي إلا في سنة 1948 من خلال كتابات «هر برت ريد»، طبعا كنت أمارس الفن قبل ذلك بفترة ومنذ المرحلة الابتدائية وبدأت تظهر بعض ملامح التميز في أسلوب المرحلة الثانوية وبعد التحاقي بالفنون الجميلة ونتيجة لانضمامي لجماعة فنية منها بعض زملاء المدرسة الثانوية سنة 1946، وفي هذه الفترة بدأت أمارس العملية الفنية بشكل جاد جدا على اعتبار إنني رسمت خط سيري ومستقبلي في الحياة، لقد بدأ التغير الواضح في أسلوبي بدعوة لرسم مود يل حقيقي عار عند أستاذ من أساتذتنا في المدرسة الثانوية هو الفنان حسين يوسف أمين فذهبت ورسمت وكانت أول الظواهر التي لاحظوها أنهم فوجئوا بأنني أرسم شيئا جديدا بالنسبة لهم، فقد حدث في ذلك الوقت عملية رفض للدراسة الأكاديمية التي كنت أعيشها، وبدأ إلحاح لإسقاط وجهة نظري بحرية، لكن كانت هناك بقايا من اليقظة العقلانية عندي نتيجة الممارسة القديمة في صياغة العناصر، وفي نسبة التشريح إلى حد ما وفي إيجاد علاقات بين الأشكال الأمامية والأشكال الخلفية الجو الملائم للموضوع، أي أنه بعد الدعوة التي وجهها إلي عبد الهادي الجزار للرسم عند الأستاذ حسين أمين كان لدي صراع شديد. فقد كنت أرفض تمام الرفض الأكاديمية التي كنت أدرسها في الكلية، وفي نفس الوقت كنت في منتهى المهارة في قلب الكلية. والدراسة الأكاديمية كنت أقوم بفصلها تماما عن الرؤية الذاتية وكنت لا أصدق أن حامد ندا الذي يرسم البور تريه كلاسيكيا في الكلية ويأخذ عليه درجات نهائية أو شبه نهائية من أساتذة أمثال أحمد صبري ويوسف كامل والبناني وبيكار وغيرهم، هو الذي يقوم بتلك الأعمال خارج الكلية والتي لا تمت بصلة للقيم التشريحية والقيم الكلاسيكية، والنسب الذهبية للفن الكلاسيكي التي كانوا مقتنعين بها، لم تكن هناك أي صلة إلا من خلال أشياء صغيره موجودة في التراث الشعبي كالكراسي والقطط وأناس كما كانت هناك دائما مبالغة باستمرار في الأشكال الموجودة، كانت دائما عملية رفض للتقليدية التي كنت أريد التخلص منها مع إحساس شديد بالحرية بالإضافة إلى إشباع رغبة أو رغبات لم أعشها في الطفولة خاصة فيما يتعلق بممارسة الفن بحرية وظهرت في هذا الوقت أيضا حالة اندماج فكري فلسفي بالجمهور الذي

عايشته وبالحالة الاجتماعية السائدة، وارتبط ذلك بالرؤية الذاتية التي أعبر من خلالها عن الإنسان والحيوان والجو العام للوحة».

أما عدلي رزق الله فيقول «بدأت الدراسة الأكاديمية منذ 25 سنة وخلال هذه الفترة حدثت لي تجارب معينة، هذا لا يعد عمرا طويلا في حياة الفن، الفن يحتاج إلى عمر طويل حتى ينضج، وفكرة الموهبة الخارقة والإلهام هي استثناءات وراءها أسباب نادرة وليست محل تفكيري، بعده 25 سنة من الخبرة لو سألتني أين أنت؟ سأجيب بأنني استطعت أن أصل إلى نقطة بداية، ووصولي إلى نقطة البداية هذه ليس أمرا بسيطا، فلكي يصل المرء إلى نقطة بداية لا بد من أن يعاني معاناة شديدة ويدخل في معارك معينه مع الموجود داخله وخارجه، ويحاول أن يعمل مثل بعض الفنانين ويعارضهم. وقد كان الفن التشكيلي بالنسبة لي نوعا من العلاج النفسي، ومن خلاله استطعت أيضا أن اكتشف الفرق بين العلاج النفسي واللوحة، وهنا احتاج إلى التيهان والتخبط مدة طويلة. إن الخطوط الخاطئة في اللوحة هي ما يقف خلف الخط الصحيح والخط الصحيح يتضمن بطريقة ما الخطوط الخاطئة ومكونات الفنان عديدة والإطار لا تكونه الدراسة الأكاديمية فقط. هناك القراءة في الأدب مثلا وسماع الموسيقى والحياة نفسها وموقفك منها. ولا يمكن تصور الإطار على أنه أقل من ذلك، والفن وسيلة لتحقيق أشواق الفنان في الحياة.

ونحن نرى أن هذا الذي ذكره «عدلي رزق الله» عن الخطوط الصحيحة والخطوط الخاطئة لا يصدق فقط على عملية صياغة أو تكوين اللوحة، لكنه يصدق أيضا على عمليات الانتقاء والنضج التي يمر بها الفنان ويحاول أن يصل إليها، فهو يصل إلى الأصيل والمقنع بعد الكثير من المحاولات والأخطاء والصراعات ومحاولات الاقتفاء والتقليد والنسخ، ثم محاولة التميز والأصالة والوصول إلى نقطة بداية أو نقطة ارتكاز أساسها أطر فنية وسيكولوجية وثقافية تقود العملية الإبداعية وتوجهها، هذه الأطر رغم تميزها بالتماسك والرسوخ، إلا أنه يجب أن تتميز أساسا بالمرونة الشديدة والقابلية للتشكل بأشكال جديدة ومتطورة ومناسبة لما يحدث في حقل الفن، وفي عقل الفنان وخبراته، وفي الواقع الاجتماعي من تطورات أو تغيرات لها أهميتها. ولعل عملية الانتقال من مدرسة فنية إلى مدرسة

أخرى، أو من تغيير مستمر لكنه صعب لطريقة العمل ولشكل الأداء لدى العديد من أفراد العينة هو دليل كبير على مرونة الإطار وقدرته على التشكل لكن مع الالتزام بأسس وقواعد ضرورية لا يمكن أولا يجب التخلي عنها، وهي الأسس والقواعد الخاصة بضرورة الإبداع والسعي نحو الأصالة والبحث عن الأحسن والأكثر مناسبة. ولعل هذا هو السبب في أن عملية الانتقال هذه عادة ما تتم ببطيء وصعوبة، كما أن المرحلة الجديدة التي يدخل فيها الفنان عادة ما تتضمن العديد من ملامح المرحلة السابقة.

2) محور الإدراك الإبداعي:

تشير الإجابات هنا إلى أن المصور المبدع يهتم بملاحظة الناس وهم يتحركون ويتكلمون ويتفاعلون، وأنه يهتم بمشاهدة الأعمال الفنية الجيدة، بل والسيئة أيضا، وأنه أحيانا ما يقوم برسم اسكتشات لما يلاحظه، وأن الأشياء التي يضمنها في عمله لا بد له من ملاحظتها ودراستها ومعرفتها جيدا قبل الشروع الفعلي في تنفيذ اللوحة الخاصة بها، وأن اللوحات عادة ما تبدأ بملاحظات معينة لها طبيعة خاصة تستلفت الانتباه وقد لا يهتم بها البشر الآخرون، كما أن الذكريات وخبرات ومشاهدات الحياة المختلفة والمختزنة في الذهن يكون لها دورها الكبير وإلهام أثناء العمل، وأنه في حالات كثيرة تبدأ عملية الإبداع بشعور المبدع بوجود وتراكم شعور ما بعدم الراحة أو القلق الذي يصاحبه إحساس بأن ثمة خلل ما في الواقع، وأن هناك أشياء جديرة بالاهتمام والمعالجة، ولا يكون هذا ممكنا إلا من خلال الملاحظة الدقيقة العميقة التي قال عنها عدلي رزق الله «الملاحظة متعة للعين وتتحول بمرور الزمن إلى شيء تلقائي يثري النفس البشرية، والتسجيل يحدث بداخلي دون محاولة لتدوينه». ويقول ثروت البحر «إنني مغرم بالربط بين الأشياء، وتستهويني الشمولية في التفكير، ومراقبة كل ما أراه وتقنين كل ذلك وربطه بالتاريخ والمستقبل». وعن الموضوعات التي تستلفت انتباه المصور أكثر من غيرها وردت الإجابات التالية: كل ما يرتبط بالنفس الإنسانية والتراث (إسماعيل طه، نعيمة الششيني، حسن غنيم، فاروق بسيوني، صفية حلمي حسين، ملك أبو النصر)، والموضوعات الشعبية والألوان الساخنة التي تؤكد على البيئة العربية (نظير خليل)، الموضوعات والحوادث التاريخية

التي هي في حكم المجهول حين تعترض الاهتمامات التقليدية (حامد الشيخ)، المتناقضات (محمد شاكر)، موقف الضعيف والحق الضائع، وأنا لا أبدأ بالموضوع ولكن أنتهي إليه، فمخزون عقلي يفرض نفسه على (محسن حمزة)، نظام الدولة وقضية الديمقراطية ونظام الحكم (أحمد فؤاد سليم)، التراث الإسلامي والخط العربي (كمال السراج، حسن غنيم) الأبنية القديمة، الشوارع، المقهى-المآذن-الأسواق حركات العمال في مجالات مختلفة (محمد الطحان)، موقف الناس من الحياة ودورهم فيها من حيث الإيجابية والسلبية وكيف يمكن أن يستمتع الإنسان بالحياة (راغب اسكندر) الإنسان ومعاناته وصراعاته (زكريا الزيني)، القضايا القومية و المناظر الطبيعية (عبد العزيز العقيلي)، الواقع والحلم (رضا عبد السلام)، موضوعات محورها الإنسان والوجود والقوى المجهولة والموت والجمال (مكرم حنين)، ردود أفعال الناس وتعبيراتهم المختلفة (مصطفى عبد المعطي)، المآسي، الفقر، المرض والكفاح من أجل لقمة العيش (القباني)، الموضوعات الإنسانية التي تمس الحياة، والوجه الإنساني، والبحث عن مقومات الشخصية المصرية (أحمد الرشيدي)، المناظر الطبيعية والموضوعات الإنسانية (وسام فهمي)، الحياة بكل مظاهرها (جاذبية سري)، الأشياء البسيطة أو القديمة التي لا يلتفت إليها الناس (عبد المحسن ميتع، التجمعات للبشر والأشياء والحيوانات والأشجار أو الصخور (محمد عبلة، عمر جهان)، الموضوعات البسيطة غير العادية (فاروق وهبه الجبالي)العصبيون إنسان (أحمد نوار)، المجاذيب، الشحاذون، العصابيون، الحياة الشعبية بتفاعلاتها بشكل عام، الموضوعات الدرامية ذات الطابع الاجتماعي (صلاح عناني)، العلاقة بين الحي والجامد-عمارة وإنسان مثلا-والعلاقات الثنائية كالمتحرك والساكن والملون وغير الملون... الخ والعلاقات الموحية بالخداع البصري (مصطفى الرزاز)، الإنسان-الطيور-الحيوان-الكتابة بالحروف (حامد ندا)، مجال العلاقات والمشاعر الإنسانية كالتعبير عن الحب أو الصداقة أو الحزن أو الموت (صبري منصور)، أحيانا أقوم بالتركيز على قطعة موسيقى لبيتهوفن مثلا أوتشايكوفسكي وأترجم إحساسي بها إلى عمل فني (صلاح طاهر)، الإنسان-الروح-الحيوية (ثروت البحر)، المرأة، الطبيعة؛ العلاقات الإنسانية (عدلي رزق الله)، كل ما هو غير جميل في الطبيعة والحياة (طه حسين)، المعاناة العامة للمجتمع،

المأساة الإنسانية (فتحي أحمد)، الموضوعات ذات الدلالة الإنسانية أو الجمالية (بيكار)، التناقض والمفارقة في الواقع الاجتماعي (عز الدين نجيب)، الموضوعات المستنبطة من القوانين الطبيعية (فرغلي عبد الحفيظ)، الموضوعات التي يكون محورها أو على علاقة بها عناصر بشرية (وجيه وهبه)، التضاد والمفارقة تشكيليا، أي استخدام الضوء والظل كنقيضين وهما غالبا ما-كما أرى-يعكسان موقفا عاما لما يدور حولي. إن وجداني هو مزيج من الحاضر والماضي أراهما بدقة، فكل الأشياء تضعها نصب عيني ومجريات الأمور تخلق جدلا موضوعيا بينهما، إن موضوعات لوحاتي هي مزيج من كل ما أرى وما أسمع وما أحس به حتى لو كانت العناصر المستخدمة في اللوحة لا تمت بصلة لما شاهدته ورأيته في لحظة ما بالتحديد (يحيى حجي)، كل ما يتصل بالإنسان وخاصته العمل والعلم (محمد حامد عويس)، وعن علاقة الإدراك باللوحة يقول عدلي رزق الله أيضا. في إحدى رحلاتي للصعيد المصري رأيت النخيل برؤية جديدة، وفكرت في النخيل بعمق بدأت علاقة التفكير قبل أن تبدأ العلاقة الفنية وقد رأيت النخيل أثناء رحلتي فرأيت أشكالا عديدة من النخيل، نخيل في صف واحد ونخيل متفرق، علاقات أفقية وعلاقات رأسيه بين النخيل، رأيت النخيل في حالة شموخ وفي حالة هرولة، وكل ذلك في عملية سريعة متعاقبة ممتعة، وعندما عدت لم أستطيع إكمال اللوحة التي كنت أعمل بها، سألني أحد الأصدقاء عن سبب خروجي المبكر من البيت رغم عدم اعتيادي الخروج في هذا الوقت فقلت له. نظرت إلى اللوحة فلم أجد بها نخيلا... بالطبع من الممكن ألا يخرج هذا الكم الحسي الهائل لدى بشكل مباشر أو سريع ويمكن أن يظهر بعد سنة أو اثنتين أو أكثر وهو ما حدث بالفعل ويمكن أن يظهر في وقت أقصر من هذا بكثير، و هذه هي الطريقة التي يتكون بها وجدان الفنان من خلال حالة معينة من المعايشة وعمق الإدراك».

ويقول ثروت البحر «إن كل ما يشدني هو أحلام عامة، إنني أظل مسافرا باحثا عن الإشراقة بين الماضي والمستقبل، الشهيق والزفير، الإنسان والآلة، الحدس والكمبيوتر، الفن، العلم، الحرية والقيود». ويقول الفنان حامد ندا-لقد كنت أحب أن أجلس على المقهى وأشاهد الناس وأتمعن فيهم وأكون سعيدا حينما أشاهد ملامح الناس بتعبيراتهم، لكن هذه السعادة تكون

ممتزجة بالتهكم فأبدأ بالضحك في ظروف معينة على تصرفات معينة لبعض الناس، مثلا أن تشاهد أحد الأشخاص يجلس على المقهى طيلة النهار ويدخن «الشيشة» ودماغه بين رجليه، ولا يكف عن السعال والبصق وفي حالة شديدة من التعب وعيناه تكادان تكونان شبه مغلقتين، وكنت أعتبر أجفانهم تشبه «التنده» الخاصة بالمحلات العامة والدكاكين فيها ثقل الحديد والقماش الموجود، كنت أرسمه بهاتين العينين شبه المغلقتين، لكن بداخله صراع دون شك، وبداخله حلم كانا يظهران في شكل قصص وأساطير خيالية كألف ليلة وليلة كنت أسمعها منهم». وتشير كل تلك الأقوال السابقة إلي ذكرها الفنانون المختلفون إلى أن أي موضوع من موضوعات الواقع أو الطبيعة، وكذلك أي إحساس من احساسات الإنسان، وأيضا أفكاره وتصوراته وخبراته وطموحاته كلها يمكن أن تكون مصادر تستلفت الانتباه وتدفع نحو ممارسة العمل الفني، كما وردت إجابات أخرى عن المصادر الأخرى غير المباشرة للعمل الإبداعي وهنا جاءت الإجابات لدى العديد من الفنانين مؤكدة على أهمية الخيال والتأمل والقراءة والمشاهدة للأعمال الفنية المختلفة في الداخل والخارج، وأيضا الأحلام والقصص الشعبية والأساطير ومعرفة التراث البشري والإنسان عبر التاريخ، والقراءة في الأدب والحالات النفسية وغير ذلك من المصادر، وكل ما سبق يؤكد على أن عملية الإدراك لدى الفنان المصور هي عملية متسعة أو ذات إحاطة شديدة. هذه الإحاطة تضيق وتتحدد بالتدريج في حالات كثيرة لتلتقط موضوعات معينة لتعبر عنها في أعمال فنية. والعلاقة بين الإحاطة والالتقاط والتعبير الفني ليست-بالطبع-من العلاقات البسيطة أو المباشرة، فهناك عمليات تخزين مستمرة للمشاهد والرؤى عبر فترات متتالية من الزمن وعبر خبرات وانطباعات وتفاعلات كثيرة ومتعاقبة وبتم تخزين هذه المشاهد والخبرات في الذاكرة، ويتم عليها العديد من عمليات التحليل والتركيب، ويعالجها الخيال بشكل أو بآخر، ثم يتم عليها العديد من عمليات التنقية والترشيح والاختيار أو الانتقاء، ثم تخرج كلها أو بعضها في أعمال فنية، وشكل وطريقة خروجها قد لا يكون سريعا أو مباشرا كما قلنا. وتلك عملية تتجاوز حدود عمليات الملاحظة والإحاطة والالتقاط لتشمل جميع المكونات المتفاعلة في العملية الإبداعية.

3) محور الدافعية-التهيؤ الإبداعي:

تشير الإجابات هنا إلى أن المصور المبدع يشعر قبل البدء في العمل بوجود رغبة قوية في القيام به، إنه يشعر بقدر كبير من الدافعية الموجهة نحو النشاط مع وجود إحساس كلي متكامل-إلى حد ما-بالموضوع الذي يرغب في تصويره. وقد يستثار الدافع للإبداع في فترات وحالات تكون بعيدة الصلة عن النشاط الإبداعي، لكنه عندما يستثار يؤثر على كل كبيرة وصغيرة من حياة المصور، ويستمر معه خلال عمليات الإبداع المختلفة التي تمر بها اللوحة من تنفيذ وتركيز وتكوين وخيال وتقويم وتعديل وبلورة للتصورات وغيرها وحتى نهاية اللوحة. وهذه الدوافع التي قد تستثيرها موضوعات أو مشاهدات أو مثيرات معينة كالبحر أو المناظر الطبيعية أو الذكريات أو المواقف الإنسانية أو الحالات النفسية أو التاريخ أو غيرها، وترتبط دون شك بالدافع الإبداعي العام الذي يمثل لدى أغلب المصورين وسيلة الغاية النهائية لحياتهم، ونحو الهدف الأساسي الذي يسعون إليه وهو تحقيق الذات وقد ظهر ذلك بطريقة واضحة من حساب النسب المئوية لأهم الدوافع التي تدفع المصور للعمل وكما يوضحها الجدول رقم 10 فيما يلي:

جدول رقم (10) يبين أهم الدوافع الإبداعية

مسلسل	الدافع	النسبة المئوية
1	الرغبة في التعبير عن الذات وتحقيقها	%84
2	الحب للفن	%78
3	الرغبة في التأثير في الحياة وأن يكون له دور فيها	%72
4	تحقيق التوازن الداخلي	%72
5	الإحساس الدائم بالرغبة في التحدي والاستكشاف	%70
6	الرغبة في أن يكون مبدعا	%68
7	الرغبة في التغيير والتحسين للواقع	%50

تابع الجدول رقم (10)

8	الشعور بالالتزام نحو المجتمع	%50
9	الرغبة في مواصلة الحياة بطريقة أفضل	%44
10	الرغبة في التعبير عن الآخرين	%34
11	التعبير عن حالة من عدم التطابق مع الواقع	%32
12	الحاجة إلى التقدير من الآخرين	%32
13	التعبير عن حالة من القلق المستمر	%26
14	الرغبة في الشهرة	%20
15	الرغبة في الكسب المادي	%16

وواضح من هذا الجدول أن أهم الدوافع لدى المصور المبدع هو التعبير عن الذات وتحقيقها وهذا لا يكون ممكنا إلا من خلال حبه للفن والرغبة في أن يكون مؤثرا في الحياة، وأن يكون له دور فيها من أجل تحقيق التوازن الداخلي، ومتوجها خلال ذلك من خلال قوة دافعة للتحدي والاستكشاف والرغبة في الإبداع، والسعي نحو الأصالة والتجديد والتميز في مجال الفن، بينما كانت دوافع أو حاجات مثل الرغبة في الشهرة والرغبة في الكسب المادي هي أقل الدوافع شيوعا بين أفراد العينة من المصورين. يقول «صلاح عناني: «بالنسبة للطابع العصبي والحركات المتشنجة المهزوزة في غالبية أعمالي، والتي تتسم بالحدة والتوتر والكآبة. لعل أشد الدوافع للقيام بها قد أدركته أخيرا نظرا لأن مرض الصرع مرض وراثي في أسرتي-لدى عمي وأخي مثلا-ورغم أنني لست مصابا به إلا أن الأوضاع والحالات الفجائية التي كانت تنتابهما أثناء حالة التشنج كانت تفزعني وتطاردني. وأثناء التحضير للنوم-وأنا غالبا ما أبذل جهدا عاليا فيكون ذهني مرهقا- تأتي بعض الأخيلة لأشخاص تتضخم أشكالهم وتتشوه بطريقة غريبة، ويقومون بحركات فجائية متوترة يصعب على تجميع أشكالها أو حدودها في شكل بعينه. إنني أحاول التعبير عن تلك الحالات النفسية كالخوف من

الموت وترقب المرض والشعور بالزوال. والتعبير عنها يحقق لي قدرا كبيرا من الاتزان الداخلي». أما حامد ندا فيقول: «يكون لدي في البداية تجاوب ملح مع أي مؤثر خارجي أعيش معه أيا كان، عنصر من عناصر الطبيعة، قصة أقرأها، حلم أحلم به، رؤية حدثت مصادفة..... الخ، ثم تحدث حالة من التأمل تتفاعل فيها المشاعر والأحاسيس الذاتية مع المؤثر الخارجي، أي أن هناك أولا تجاوبا ثم تأملا لتحديد إمكانية العمل، وهي غالبا ما تكون رغبة ملحة تفرض نفسها علي وليست نزوة عابرة، رغبة ملحة تفرض نفسها علي لأنني في حاجة إليها، ثم تحدث عملية صب أو إسقاط لخلاصة التفاعل والتأمل في قالب تشكيلي، وهذه العملية عندما أعيشها أكون في داخل الأتيليه الخاص به كالنحلة أتحرك جيئة وذهابا، جيئة وذهابا، وأمامي اللوحة خالية تماما، بيضاء، أقترب منها دون أن أضع فيها أي خط على الإطلاق، إنما أعايش أبعادها في حدود الإطار الموجود، وفي حالة اندماج تام كما لو كانت هناك لوحة فعلية تتشكل أمامي. العملية تكون مثيرة جدا وأكون في حالة قلق وليسط نشوة.... خوف وترقب ذاتيان غريبان وعدم اطمئنان ولأقصى درجة، ثم يحدث صب أو إسقاط لهذه الانفعالات كخلاصة للتعامل في قالب تشكيلي».

وتوضح هذه الأقوال والاستجابات التي ذكرناها أهمية الدوافع الإبداعية في كل خطوة من خطوات عملية الإبداع، كما توضح أن الدوافع تمتزج بطريقة واضحة مع الحالات النفسية الأخرى والرغبات والمطامح والمشاعر السارة أو المسببة للقلق والتوتر، كما توضح أن هناك قدرا كبيرا من التفاعل الضروري والهام يحدث بين الدوافع الإبداعية العامة غير المتعلقة بعمل إبداعي بعينه وبين الدوافع الإبداعية الخاصة المتعلقة بتحقيق فكرة أو رؤية أو تصور معين في لوحة معينة أو في مجموعة من اللوحات.

كذلك توضح هذه الأقوال أن هناك قدرا كبيرا من الاتفاق قد حدث بين النتائج الكمية التي حصلنا عليها وبين النتائج الكيفية مما قد يعد دليلا إضافيا على صدق الأدوات التي نستخدمها والافتراضات التي نبحث عن إجابات لها. والجدير بالذكر أنه يرتبط باستثارة الدافعية قيام المبدع بالتحضير أو التمهيد لعمل اللوحة، وتشير الإجابات إلى أن المصور المبدع يحاول القيام بتحقيق نوع من الارتباط الوجداني والألفة السيكولوجية مع

المكان الذي اعتاد العمل فيه، وذلك من خلال تحضير المكان، وإعداد الأدوات والمواد والتهيؤ للدخول في حالة العمل. وخلال هذه الفترة يكون هناك في العادة شعور من التهيب والتردد المؤقتين يسيطر على المبدع، فهو يفكر من أين يبدأ وكيف يبدأ وبأي الألوان وبأي الأشكال... الخ لذلك فهو يشعر بضرورة الانتظار أو التريث قليلا حتى تنضج الشحنة الانفعالية، أو تصل إلى الحد الذي ينبغي عليه بعد أن يبدأ في العمل، وأيضا من أجل مزيد من البلورة للانطباع ثم التصور وبحثا عن اللون المكافئ للحالة، ويؤكد الفنان حسين بيكار على أن الاسكتشات التي يقوم بها المصور في هذه الحالة تتوقف على حالته الانفعالية. «ففي حالات تحتاج اللوحة إلى تصميم وتفكير وتجارب تمهيدية معملية، واسكتشات كثيرة يتم الاختيار من بينها لأنسب الحلول، وفي حالات أخرى تكون الانفعالات شديدة لا تحتمل التريث أو الانتظار وتتم بدون اسكتشا، وقد تكون هذه اللوحة اكثر دفئا». ويقول الفنان عدلي رزق الله: «أهم نقطة في الأداء هي نقطة البداية (أي كيف يستطيع الفنان أن ينسى كل شيء ماعدا أنه سوف يرسم). وهذه نقطة يصعب الحديث عنها بالكلام، لكنني لاحظت وفيما يشبه التمرينات الأولية في الرياضة البدنية «التسخين» كيف يستطيع الفنان أن يبدأ من نقطة صفاء تجعله قابلا لأن يرسم وأن يتلقى، لأن الفن فيه ما نعرف ومال ا نعرف. والجدل بين هاتين المنطقتين المتوترتين هو ما يصنع الفن. ولا بد للفنان من الوصول إلى نقطة يستطيع فيها تعليم جسده الاعتياد أو الاستعداد، وأن يبدأ من نقطة تركيز عالية تجعله يتجنب أي أصوات خارجية تأتي إليه. ومن مراقبتي لنفسي اكتشفت أنني لا أستطيع أن أبدأ في العمل أثناء النهار،لا بد من أن أبدأ من الصباح المبكر، ولدي طقوس بسيطة أقوم بها، أهمها أن أكون في حالة هدوء تام داخليا وخارجيا: هدوء في البيت، أتناول طعام الإفطار، أشرب القهوة، أدخن (مرتين أو ثلاثا) أستمع لبعض الموسيقى، فتحدث حالة من الهدوء والاسترخاء الجسدي بداخلي». من المهم أن يصل الفنان فعلا لحالة السكون والسكينة هذه، بحيث يستطيع أن يبدأ في العمل، وهذه النقطة لا يصل إليها الفنان إلا بعد آلاف من ساعات العمل والمحاولة. فهي من أصعب الأشياء التي يتعلمها الفنان، والتوترات التي تحدث أثناء بناء العمل تحتاج أيضا إلى نوع من التوافق الجسمي

والروحي والنفسي بحيث لا يحدث للفنان انهزام أمام التدفق الذي قد يحدث، ولا بد للفنان من أن يتعلم أن يكون مسيطرا على عمله دون أن يتدخل تدخلات غير مطلوبة تفسد العمل وهذه مسألة في منتهى الصعوبة أيضا. جدل غريب يحدث بين الفنان ونفسه واللوحة، بين ما يعرفه وما لا يعرفه، بين التدفق والسيطرة، ولا بد له من أن يعرف متى ينتظر قليلا أمام ما تم إنجازه ويقوم بالاسترخاء قليلا. وليس المهم هنا هو ما أقوم به أثناء فترة الراحة كالتدخين مثلا، بل المهم هو التوقف في لحظات الصمت التي تتكرر مئات المرات أثناء العمل الفني، والتي يجب ألا يلمس فيها الفنان اللوحة التي أمامه. عمليات الاسترخاء وإعادة الجهد وإعادة تملك الذات مرة ثانية عمليات لها أهميتها الكبيرة، وهي ليست بالضرورة عمليات تصحيحية للخطوط واللمسات التي تمت، ولكن هذه النشاطات تكمن في قلب حالة الاندماج ذاتها، وهي ذات تركيب خاص في بنية النشاط، وكلمة خبرة ليست كافية هنا. ولا بد للفنان من أن يصل إلى القدرة على الاندماج هو والورقة والعمل الفني واللمسة والهدوء وسكون البداية ومقاومة التوترات التي تحدث، وأن يصمت ولا يلمس الورقة في الوقت المناسب، و رهافة الجهاز البصري وغير ذلك من الأجهزة النفسية وجدل الداخل والخارج، وأن يبدأ حينما يشعر بأن الشحنة كافية لأن يعمل ثانية في اللوحة، لا بد للفنان من مجاهدة حقيقية أثناء العمل وبدونها لا يتكون الفن أو الفنان.

إن الدافعية تتفاعل مع التحضير وقد يقوم المبدع بعمل تخطيطات بالخط أو اللون أو بهما معا وقد يضع الخطوط العامة للعمل ويتركه إلى حين، وقد يستمر فيه حتى يكمله. وتتداخل مع هذه الحالات: الانطباعات البصرية والخبرات الإدراكية أو الحالات الانفعالية والألوان المكافئة للحالات، والتصورات المعبرة عن الأفكار وخطط العمل وشكله المطلوب، وغير ذلك من المكونات التي تحدثنا عنها في هذا العمل.

4) محور التصور والخيال:

تشير الإجابات هنا إلى أن اللوحة عادة ما تبدأ بظهور انطباع معين أو إحساس معين غالبا ما يكون مصدره الواقع والتفاعل معه من خلال الحركة والمشاهدات والقراءات والآمال والطموحات والخبرات النونية والضوئية،

وما يترتب على ذلك من مشاعر تتكون ومدركات تتراكم. وهذا الانطباع يتزايد بالتدريج وتصاحبه أفكار خاصة لكنها لا تكون واضحة كل الوضوح. وغالبا ما يكون الانطباع عاما وتصاحبه حالة شديدة من الدافعية التي لدفع الفنان نحو بلورته وتكثيفه وتحويله إلى تصور يتم تحقيقه في أعمال فنية، ويكون ذلك ممكنا من خلال الخيال والتركيز. فالانطباع إذن ليس سوى نقطة بداية، وكما يقول عز الدين نجيب:

«التجربة عندي تخضع للدراسة والتحليل وليس للانطباع العابر، ويقوم الوعي بأسس وأسباب التجربة بدور هام في بلورة هذه التجربة». ونعتقد أن هذا هو الشائع لدى أغلب الفنانين.

وقد أشارت الإجابات أيضا إلى أهمية الخيال الخاصة في الوصول إلى موضوعات جديدة للعمل وأثناء العمل أيضا حتى في وضع عناصر الطبيعة الصامتة التي يرسمها الفنان كما يقول «صابر محمود». كذلك يلجأ الفنان للخيال من أجل بلورة تصورات اللوحات التي بدأ العمل فيها فعلا وقد تتوقف لسبب أو لأخر، فالخيال وسيلة هامة للوصول إلى تكوينات أصيلة ومبتكرة ومتناسقة ومدهشة وغير متوقعة، والخيال يمكن أن ينشط في أي وقت، لكن العديد من الفنانين أكدوا على أهمية الصمت والعزلة وحرية التفكير ومرونته للإسراع بهذه العملية. وقد أشار عدلي رزق الله إلى أن الخيال يعمل حينما نستطيع الانفراد بأنفسنا والتركيز والصفاء الذهني والصور الخيالية تكون ملونة لكن ألوانها غير واضحة تماما وتتضح من خلال استمرار العمل.

والخيال كما يشير فاروق وهبه الجبالي هو«العملية التي تتحول من خلالها الرؤية والشكل الطبيعي إلى رؤى وأشكال متخيله، مثلا يمكن أن يتحول الناس إلى دمى وأحجار، وهذا التحول يصاحبه انطباع يختزل إلى حالة تصاحبها شحنة تتفاقم وتتزايد مع التصور المصاحب لها وتدفعني للعمل». وقد اتضح لنا أيضا من فحص الإجابات أنه بعد إحساس المصور بانطباع بصري أو حالة انفعالية خاصة بمثير معين أو موضوع معين فإنه يحاول تكوين تصور خاص به، وقد يأتي التصور مع الانطباع نتيجة لطريقة معينة في تلقي المثير والإحساس به وإدراكه، لكنه غالبا ما يكون تصورا عاما غير مكتمل الملامح. وهو يكتمل بالعمل وأثناء العمل، وقد يتغير تدريجيا

إلى تصور جديد. وأثناء العمل تتوالد اشتقا قات فنية كثيرة، وتظهر موضوعات فرعية-أو رئيسة-وعلاقات جديدة، ويرتبط ذلك كله ويعتمد على حالة الفنان أثناء العمل وخبراته والألوان التي يستخدمها، والتصور الذي يريد التعبير عنه، والحالة الدافعية المصاحبة للعمل، والاتجاه الفني الذي تتبناه، وأثناء هذه العملية يمر الفنان بحالات الشعور من الاقتراب من بلورة التصور، ثم الشعور بغموضه وابتعاده عنه، لكنه يحاول بلورته بطرق ووسائل عديدة.

وحول الأسباب التي تكون مسؤولة عادة عن الاقتراب من التصور وبلورته حصلنا على الإجابات التالية حول هذه الأسباب:-

1- المعايشة الدائمة للفكرة وسيطرتها ووضوحها.

2- المشاهدات التي تستثير الذكريات ورؤية الأعمال الفنية وسماع موسيقى معينة.

3- إعادة البحث في المسودات وبعض الأفكار والأحلام المتكررة.

4- الرغبة في التعبير عن حالات معينة.

5- الاكتشافات الصغيرة التي تقود إلى اكتشافات كبيرة.

6- تزايد الطاقة الحيوية والروحية والفهم للأشياء.

وهذه الأسباب هي في الواقع مثيرات، بعضها واقعي وبعضها إدراكي، بعضها يتعلق بالذاكرة، وبعضها برغبات وأفكار فنية وإنسانية معينة يحاول المصور التعبير عنها. يقول الفنان محمد حامد عويس: «الصورة عادة تعيش في ذهني، ويمكن أن تخرج بأي مثير بعد فترة الحمل غير المحدودة».

أما عن الأسباب التي تكون مسؤولة عادة عن غموض التصورات وعدم وضوحها وابتعادها، وأيضا ابتعاد الفنان عنها فكانت كما يلي:

1- الانشغال بأمور الحياة ومطالب المعيشة ونفقاتها.

2- تدخل ظروف أخرى خارجة عن التحكم الإرادي كالمرض والمشكلات الشخصية والاجتماعية.

3- محاولة البحث عن طريقة جديدة في العمل وحل بعض إشكاليات اللون أو الشكل أو التكوين أو التصور.

4- عدم وجود الأدوات والمواد الضرورية للتنفيذ كالألوان والأوراق والقماش... الخ.

5- عدم وضوح الرؤية الفنية أو الفكرة العامة للموضوع، أو نقص في المعرفة والمعلومات الخاصة بها.

6- انخفاض الدافع للعمل والانشغال بأمور أخرى.

لكن رغم الصعوبات يحاول الفنان بلورة تصوراته بطرق عديدة، وهو يكون شديد اليقظة والتنبه أثناء ذلك مع وجود طاقة شديدة وحالة عالية من التوتر والاستثارة تدفعه للمواصلة والاستمرار رغم العقبات، وخلال هذه الفترة تتشكل أفكار ومحتويات التصورات على هيئة أسطح ومساحات حية ومرنة، وتكتسي الأشكال ألوانا تتغير وتتبدل وتتكثف وتذوب لكيلا يبقى في النهاية إلا كل ما هو ضروري ومناسب. ويكافح الفنان ضد كل مظاهر النقص والقصور والغموض والتفاوت حتى يصل إلى تحقيق مناسب للتصور المسيطر عليه. وكما يقول الفنان حسين بيكار فإن «أي لوحة تكون لها صورة غامضة في البداية هي خلية لوحة تنمو فوق الورق أو القماش، ومع نمو اللوحة تنبت احتياجات كل جزء يتطلب إضافة معينة، والإضافة قد تتطلب إضافة أخرى، ومن خلال تراكم الإضافات واللمسات الخاصة بمتطلبات واحتياجات كل نسيج في العمل تكتمل اللوحة بالتدريج، وفي أحيان كثيرة قد تسير اللوحة في طريق آخر غير الطريق الذي بدأت منه». ويقول الفنان حامد ندا: «في البداية تكون هناك حالة مسيطرة متعلقة بالشكل، تكون مرسومة في ذهني، ولكن من أجل إسقاطها تأخذ بعض الوقت، فلكي أضع يدي على التوال أو الورق لكي أرسم بالفرشاة أو القلم، فذلك معناه أن أكون مسؤولا مائة في المائة عن كل خط أقوم به، وعندما أعمل فإن الخطوط الأساسية لا تتغير إطلاقا، العناصر الأساسية لا تتغير.... الإنسان، الحيوان العلاقة بينهما أو علاقة الإنسان بالطائر أو الجماد لا تتغير عندي، لكن تحذف أشياء وتضاف أشياء لها دلالات ثانوية موجودة لتأكيد هذا العمل الفني وتركيب الصياغة وتركيب التكوين نفسه. ويمكن تسمية هذه العملية «بتكييف التكوين مع الأداء». ويقول الفنان صلاح طاهر: «عند شروعي في أي عمل فني تكون لدى في البداية لحظة تأمل قد تطول وقد تقصر، وهذه اللحظة تقوم بتصفية الذهن من الشوائب غير الضرورية، ثم أفكر بعد ذلك في الحجم واللون والتصور، فإما أن أقوم بتخطيط تمهيدي للوحة وإما أشرع فيها مباشرة. وفي أحيان كثيرة تخرج

أشياء عديدة غير متوقعة أثناء العمل». وقد تحدث أحيانا تغيرات كمية في التصور-كما يقول وجيه وهبه-«تؤدي إلى تغيرات كيفية. ويؤكد «يحيى حجي» على أن فكرة الصورة أو التصور في المخيلة هي دائما عملية أسبق من التنفيذ إلا أن العمل تطرأ عليه في الغالب تغيرات وربما إضافات لم تكن في الحسبان، ولذلك فعملية الإحساس باللوحة هي عملية تالية أو لاحقة لعملية التصور، والعلاقة بين إتمام اللوحة والإحساس والتصور هي علاقة مركبة من خلالها يدور حوار دائم تتغلب فيه عناصر على أخرى، وقد تظهر من خلال ذلك أمور جديدة مضافة بناء على ذلك وفي الواقع فإن التصور يظل يداهمني حتى يكون الحل».

والخلاصة أن التصور هو الخطة الذهنية التي ينفذ العمل من خلالها وهذه الخطة تتسم بأنها شديدة المرونة والقابلية للتشكل بأشكال عديدة، لكنها غالبا ما تظل محافظة على أصولها الأولى وأشكالها وأفكارها الأساسية. قد تتغير العلاقات وقد تحدث إضافات وإزالات لمكونات فرعية أو مكونات هامة إلى حد ما، لكن ذلك كله يكون من أجل تأكيد التكوين الكلي الشامل الخاص بالتصور الأساسي. ولعل هذه النتائج التي توصلنا إليها تتفق إلى حد كبير مع النتائج التي سبق وأن توصل إليها «عماد الدين إسماعيل» حيث ظهر له من دراسته وجود عامل خاص، يشير إلى قدرة الشخص على الاحتفاظ ببعض الصور الذهنية حية مدة طويلة، سماه بعامل التصور البصري.

5) محور التلوين-التكوين:

الإجابات هنا تشير إلى أن المصور المبدع عادة ما يبدأ العمل وهو مشبع باحساسات لونية معينة، وأن هذه الاحساسات قد تتغير أثناء العمل خلال محاولات القيام بعمليات تكثيف لها، وأنه أثناء العمل يمكن أن تحدث كل لمسة لونية تغيرا في المعنى الكلي للوحة، حيث إن هناك إيحاءات معينة تخلقها كل لمسة لونية يضعها الفنان في عمله، وإن هذه الإيحاءات تؤدي إلى تطوير اللوحة، وانه في العادة تتناسب الألوان مع الحالة النفسية أثناء العمل، كما أن الفنان قد يمر في البداية بخبرة عدم استقرار الألوان في الفراغ أو تناسبها مع الأشكال أو مع التصور، وأن هذه الخبرة قد تسبب له

قلقا شديدا يكون له تأثيره الواضح على العمل حتى يزول عدم الاستقرار هذا. كذلك أوضحت الإجابات أن الألوان تكتسب قيمتها من خلال علاقاتها بالألوان الأخرى، ومن خلال تدرجات الضوء، ومن خلال درجات التشبع والإشعاع اللوني، وكذلك انعكاسات الألوان وتبادل انعكاسات الضوء والظل، كما أن عمليات المزج البصري للألوان قبل وأثناء العمل يكون لها دورها الكبير أيضا، وذلك كله سعيا وراء الاتزان والتوازن والتناسب بين الألوان والحالة والتصور والهدف الذي يسعى إليه الفنان، وكما أشار «حامد ندا» فإن اللون مهم جدا في تطوير اللوحة، واللوحة تبدأ عندي بأبيض وأسود، وغالبا بلون مشتق: غامق وفاتح، ثم أضيف لونا آخر مقابل اللون الأول، فإذا كان لدى الرمادي الرصاصي: الأبيض والأسود، وغالبا ما أبدأ به، فإنني أدخل معه الأوكر الأصفر أو الأحمر، ولا أبدأ أبدا بعدة ألوان، أحيانا أبدأ بلون أزرق فقط وأمنحه «الجو» العام الخاص به، ثم أدخل معه ألوانا أخرى، وعملية تدريج اللون تكون عادة عملية مسيطرة علي في البداية وأنا أسيطر على اللوحة باللون الواحد 100٪ في البداية، ثم أترجم اللوحة لألوان متعددة، وأحيانا تكون اللوحة بلون واحد رمادي ومعه ألوان زرقاء ضعيفة جدا تكاد لا ترى، وألوان صفراء تكاد لا ترى، وألوان حمراء تكاد لا ترى، ثم إن هناك عمليات خاصة بالألوان الثانوية (أي الألوان التي تلعب أدوارا ثانوية) لكنها تجعل اللون الرئيس أكثر ثراء، وأحيانا تكون هناك عمليات حذف وإضافة للألوان الثانوية لتأكيد التكوين». ويشير عدلي رزق الله إلى أن «اللون مجرد مكون في اللوحة، وأن المهم هو تدرجات الألوان. ومن المعروف أن الألوان المائية ألوان حياتها ودفئها هو في عدم وضع أكثر من طبقة لونية على سطح اللوحة، والفنان المتردد لا يعمل بهذا النوع من الخامة، وأنا عادة ما أقع بين المعرفة الكاملة وهي حصيلة التجارب السابقة، وعدم المعرفة بالمرة نتيجة أن اللوحة الجديدة أو مجموعة اللوحات لها قانونها، ولذلك يحدث التوتر الذي يخلق العمل، وهذا الإحساس صحيح بالنسبة للون، كما أنه صحيح بالنسبة لكل مكونات اللوحة وهو مفتاح العمل عندي. لدي فكرة مسيطرة قد تبدو ساذجة: فعندما أنظر للطبيعة تبدو لي أنها مكونة من ألوان مائية، فعندما أنظر للسماء أتخيل أنها مكونة بشفافية الألوان المائية، عندما أنظر للبلاستيك أشعر بأنه بعيد عن هذه الفكرة،

الألوان المائية لدي هي ألوان الطبيعة رغم ما هو معروف من أن الفن شيء والطبيعة شيء آخر برغم ارتباطهما الشديد ببعضهما البعض، لكنني أشعر أن الطبيعة البكر، الأشجار، الأرض، التراب، الطين، السماء، الصحراء، الشمس، الهواء، العرق، البشرة، حقول القمح، النباتات.... الطبيعة كلها تعطيني إيحاء بأن الألوان المائية هي المسؤولة عنها، ولم تعد الألوان المائية بالنسبة لي هي الألوان الشفافة فقط كما هو معروف، لكنها تصل عندي إلى درجة شديدة من الكثافة بحيث تشع ألوانا على ما حولها، وقد وصلت إلى عمل ألوان كثيرة، حتى الأسود الكثيف وليس الفاتح. بالألوان المائية. وفكرة أن الطبيعة قد صنعت من الألوان المائية تبدو لي غير حقيقية رغم أنها شديدة السيطرة علي، وترتبط بذلك صعوبة أن تدخل مكونات أخرى كالبلاستيك أو الألو فيوم في أعمالي، قد تدخل في مكونات فنان أمريكي، لكنها بعيدة عن واقعنا وحياتنا، ولا تتصل بشخصيتي». واللون في حالة العمل كما يقول «ثروت البحر» يشبه الطعام بالنسبة للجائع، وكل الألوان والأشكال يمكن أن تكون لها حالات.

وقد ظهرت لنا تلك العلاقة الوثيقة الحميمة بين الحالة الدافعية والحالة الانفعالية أو الوجدانية للفنان، وبين اختياره لألوان معينة ولتدرجات معينة من هذه الألوان وقيامه بإحداث علاقات وتركيبات معينة بين الاستخدامات المختلفة للألوان في تلك الإجابات الكثيرة التي وردت ردا على الأسئلة المتعلقة بعمليات التلوين والحس التلويني. إن كل فنان له ألوانه التي يفضلها، وإن كل حالة وجدانية تكون لها ألوانها التي قد لا تتفق مع ما هو شائع عنها عما هو في الواقع من خلال عجن اللون وخلطه، وربما تؤدي الصدفة إلى الحصول على لون أفضل» (صبري منصور)، و إنما تتحدد قيمة اللون وفقا لوضعها، «فالأحمر مثلا يعطي احساسات متنوعة لو اختلفت أوضاعه مع ألوان أخرى، كل على حدة» (يحيى حجي)، يقول «عمر جهان» اللون أثناء العمل أكثر استقلالا وأكثر كثافة ووضوحا، كما تزيد دلالاته النفسية وتتضح الألوان وتتماسك وفقا لحالة الخيال ومضمونه». ويقول «أحمد نوار» إن الألوان الداكنة تمثل عندي الفراغ اللانهائي، الأزرق يمثل العمل الدرامي للإنسان، الألوان الساخنة تمثل عندي العناصر العامة في اللوحة مثل العناصر العضوية التي تمثل الإنسان». ويقول «حامد ندا» إن الحزن، الفرح،

القلق، السعادة، الحب، الجنس، كلها لها ألوانها الخاصة أثناء العمل». ويقول الفنان محمد حامد عويس «عادة ما تكون هناك ألوان رئيسة بالنسبة للوحة في مخيلتي أضعها كلها تقريبا على أن تكون قابلة للتغيير».

أما عن عمليات مزج واختيار الألوان فقد أكد العديد من المصورين على أن ذلك يتم على البالته من خلال المزج الفعلي للألوان، أو قد يتم ذلك على اللوحة ومن خلال تخيل أنسب العلاقات اللونية الممكنة، أو من خلال تجاور بقع لونية صغيرة من الألوان. فكما أشارت جاذبية سري فإن ذلك يتم من خلال التفكير المستمر، وإن الألوان لديها تتراكم بشكل طبيعي وبدون مجهود. وأكد «أحمد نوار» أنه يفضل التدرج المفصل للألوان من حيث نوعيتها، ومن حيث علاقاتها ببعضها البعض، وقد يتم اختيار اللون بطريقة تلقائية كما أشار العديد من الفنانين الذين استخدموا تعبير «البالته الموحية» ليشيروا إلى أن هناك ألوانا في البالته تدفعهم لاستخدامها أكثر من غيرها وفقا لحالاتهم النفسية والتصورات التي ينوون تحقيقها. وقد يتم اختيار الألوان من خلال التجريب لنسب انتشار اللون على صفحة العمل كما أشار بعض الفنانين، أو قد يلجأ آخرون، إلى ما ذكره «مصطفى الرزاز» من خلال أساليب أخرى كالنظر إلى اللون من خلال مرشح زجاجي ملون، أو من خلال إغلاق العين جزئيا، وعموما فإن الالتزام بالتلقائية أو القصدية أو التجريب لا يكون أمرا مطلقا لدى أي من الفنانين. كما أشار «صبري منصور» فإنه عادة ما يضع الألوان «وفقا لخطة مسبقة»، ولكنها ليست واضحة كل الوضوح، وإنما تكون خطة مرنة قابلة للتغيير».

أما عن عمليات التكوين والحس التكويني الذي لا ينفصل أثناء العمل عن الحس التلويني فتشير الإجابات هنا إلى أن المصور المبدع يقوم عادة بالعمل في اللوحة من خلال وضع الخطوط الأساسية للشكل أو من خلال وضع لون معين يبدأ به، وأثناء تطور العمل يراعى الخصائص الامتصاصية للوحة وللألوان وخصائص السطح، ويهتم بعلاقات الضوء والظل وتناسب الألوان، وفي حالات كثيرة يكون للجانب المضيء من اللوحة ظلال لا تدركها العين لأول وهلة، ويكون للجانب المعتم أضواء لا تدركها العين من النظرة الأولى، وعادة ما تكون هناك حالة مشاركة وتفاعل بين الأشكال المختلفة في خصائص الضوء والظل واللون كما يلعب الفراغ والمساحة دورهما في

تحقيق التكوين الكلي للعمل، وقد يقوم المبدع ببعض التحريفات أو التشوهات في الأشكال مستخدما نسبا جديدة قد لا تتفق مع النسب الطبيعية السائدة، وفي البداية تكون الرؤية التشكيلية مختلطة الجوانب أو غير واضحة المعالم إلى حد ما، لكنها تتضح وتتكامل مع استمرار العمل، وأيضا يهتم المصور المبدع باتجاهات الحركة في اللوحة ويحاول تحقيق التوازن بين العناصر المختلفة المكونة للعمل، ويبذل قصارى جهده من أجل إيجاد التناسب حتى لو كان خفيا غير واضح لمن ينظر إليه نظرة عابرة. وأثناء عمليات التكوين أو إحداث التكامل والاتزان بين مكونات اللوحة قد يشعر ويدرك المبدع أن هناك قدرا معينا من الشعور بعدم استقرار الأشكال في الفراغ أو في مواضعها المناسبة مع تأكيدنا هنا لما ذكره «محمود بقشيش» على أنه «لا يوجد فراغ في اللوحة، فما يبدو فراغا هو شكل له ضرورته التشكيلية، يتبادل الحوار مع بقية عناصر اللوحة والعناصر كلها إيجابية وإلا فقدت ضرورتها داخل حيز اللوحة». وقد يحاول التغلب على هذا الجانب من جوانب عدم الاكتمال في العمل الفني-أي عدم استقرار الأشكال في الفراغ من خلال نشاطات كثيرة نذكر بعضها فيما يلي:

إعادة ترتيب المكونات وتنسيقها وفقا لقواعد الاتزان والإيقاع والهارموني وغيرها (رضا عبد السلام)، القيام بتنظيم جديد للمنظور الذي يجمع تلك الوحدات (حامد الشيخ)، إحداث توازن في اللون والشكل والخطوط والمساحات (مكرم حنين)، محاولة تحقيق الاتزان باللون والإحساس اللوني (عباس شهدي، أحمد الرشيدي)، محاولة إعادة التوازن التشكيلي بين عناصر العمل (بيكار)، معالجتها يوما بعد يوم (فتحي أحمد)، يتغير نسبها أو محاورها وألوانها وملمسها (طه حسين)، محاولة تحقيق الاتزان في التصميم (فاروق وهبه الجبالي)، محاولة الموازنة بإضافة أشكال جديدة وأحيانا أقوم بقص أجزاء السطح حول الفكرة الرئيسة (محمد عبلة)، بإعادة البناء (عز الدين نجيب)، معالجة التكوين أو العلاقات اللونية من خلال التعديلات التشكيلية التي أراها ضرورية للتغلب على حالة عدم استقرار الأشكال في الفراغ (صابر محمود)، الوسائل كثيرة وقد تكون إحداها الإعادة (يحس حجي)، بتكثيف الأشكال بوسائط مضافة كأشكال أخرى أو ألوان أو-ظلال... الخ مما يجعلها مسيطرة على الفراغ وراسخة (مصطفى الرزاز)، و محاولة

إحداث التوازن بين الأشكال والألوان (إنجي أفلاطون)، التحكم في خصائص السكون والحركة وهذا لا يتم بمجرد خلق نسق معين ولكنه يتم بناء على منهج الفنان ورؤيته، فمن الفنانين، بل من المراحل ما يمكن أن نسمي فنه فنا استاتيكيا أو العكس. فالاستاتيكية (السكونية) والديناميكية مفهومان للتعبير عن (المكان / الزمان) والعلاقة بينهما (محمود بقشيش)، تغيير أوضاع الأشكال حتى تستقر تماما بالنسبة للفراغ المحيط (صبري منصور)، العمل الفني هو في أساسه بحث عن حياة للأشكال في الفراغ ويختلف تبعا لحالات الاستقرار والسكون والدينامية والحركة (عدلي رزق الله)، وأيضا أشار يحيى حجي إلى أن من الوسائل التي قد تستخدم لتحقيق استقرار الأشكال أو غيرها من مكونات اللوحة: التخلي عن مواصلة العمل لفترة ما.

ومن الواضح أن الكلمة أو التعبير الشائع لدى معظم الفنانين في محاولة تحقيق الاستقرار وتكامل التكوين هي التوازن أو الاتزان، وهي عملية قد تتم من خلال اللون أو الشكل أو من خلال الحذف أو الإضافة أو غير ذلك من العمليات.

ويؤكد الفنان حامد ندا على أنه «عندما أسيطر على التكوين أسيطر عليه بعد جلوسي للعمل، وفي البداية أسيطر عليه ذهنيا مائة في المائة، لكن يظل هناك إلحاح داخلي يوجهني ويرشدني إلى ما يجب فعله من أجل إحداث اتزان في المسافات والأشكال والفراغ، كل ذلك يتم وزنه في البداية حسيا، أي أنني أستعمل مع العاطفة والإحساس الداخلي الخاص بي قدرات ذهنية واعية نتيجة تجربة متشكلة لكنها ذاتية شخصية، والأشكال تتطور عندي وبداخلها رموز، والشكل المطلوب تكون له صورة ذهنية موجودة منذ البداية لدى الفنان. والرمز هو خلاصة الفكر والمحاورة الذاتية والاجتماعية في الوقت نفسه، والرأي ووجهة النظر والعاطفة والنقد الاجتماعي والتهكم في عملية متكاملة، والأشكال لا بد من أن يكون بينها وحدة رغم عدم تجانسها، كأن يكون عندنا مثلا مستطيل ودائرة وقطة وإناء من الفخار وهرم كلها عناصر، والمهم هو ربطها ببعضها البعض في وحدة متماسكة من خلال علاقات تشكيلية متجانسة، وهذا لا يأتي بسهولة، بل لا بد من الصراع بين هذه العناصر الممثلة للأشكال ومع الحيز الفراغي نفسه، لا بد

أيضا من وجود علاقة وجدانية بين العناصر كي لا تكون منفصلة عن بعضها البعض، وهذا ما يقوم به الفنان نفسه كي لا تكون العناصر مجرد موتيفات أو وحدات تشكيلية زخرفية جامدة وصفية، لابد من أن تشعر أن بها «روح» أنا أمنح للهرم حياته وحيويته من خلال الكتابات والنقوش والكلمات واللوغاريتمات، فهو ليس مجرد شكل يشبه المثلث. وهذه الأشياء قد لا أستسيغها عقليا لأنها ليست في الهرم، إنما أنا أضع هذه الأشياء وغيرها ثم أحذفها وأضيف غيرها ثم ألغيها، وهكذا حتى أصل إلى مرحلة منح الروح للشكل. وهذه العملية عملية ذكية تنشط الخيال لدى الفنان، وتنشط تركيزه العقلاني أيضا في صياغة هذه الأشكال وحذف الركيك منها، والزيادة عليها أو الإضافة، وجعلها على قدر المطلوب والمناسب فقط بطريقة دقيقة ومحكمة، وهذا هو ما يحدث أثناء عمل الصورة».

وتشير هذه الأقوال كلها إلى تلك النشاطات التي يبذلها المصور للتعبير عن وجهة نظره ورؤيته للواقع والحياة، وأيضا تلك التفاعلات التي تتم بينه وبين عناصر عمله من أشكال وألوان متفاعلة وتلك الأساليب التي يلجأ إليها لتحقيق التوازن والاتزان بين مكونات عمله وفقا لبعض المعايير والأفكار التي يؤمن بها ويعتقد في صحتها، وبالطبع نحن نرى من الضروري أن نؤكد على أن عمليات التكوين ليست قاصرة على إحداث عمليات تحريفات أو تشو يهات في الأشكال، فهي قد تتم دون اللجوء للقيام بهذه التحريفات، كما أن عمليات التكوين ليست خاصة فقط بالأشكال واستقرارها في المكان، بل هي عمليات خاصة بإحداث التكامل والاتساق والتناسق بين كل مكون أساسي أو فرعي من مكونات العمل الفني، وهي تتم من خلال التضافر والتآزر بين كل العمليات الإبداعية المتفاعلة في العملية الإبداعية الكلية.

6)محور التركيز الإبداعي:

وتؤكد الإجابات هنا على أن المصور المبدع يقوم بعمليات التركيز عادة عندما يكون وحيدا، وهذا لا ينفي إمكانية قيامه بذلك وهو وسط الناس، وأنه يستطيع في هذه الحالة أن يفصل نفسه ذهنيا عنهم، وأنه يحاول من خلال التركيز أن يدخل كل مكون من مكونات اللوحة في أجود علاقات ممكنة مع المكونات الأخرى، وأن عملية التركيز تتم في العادة بطريقة

تدريجية شيئا فشيئا حتى يستغرق في العمل ويندمج في التفكير، وأنه يستعين ببعض الأشياء لتسهيل هذه العملية كالموسيقى، أو القيام بعمل بعض الاسكتشات أو تحضير الألوان أو تناول مشروبات معينة كالشاي والقهوة وغيرها، وأيضا العمل في مكان خاص يرتبط به ويعتاد عليه وفي ظل إضاءة خاصة، وتكون عملية التركيز عادة مصحوبة بحدة في الذاكرة وقدرة كبيرة على تذكر التفاصيل والتخلص منها وتعديلها أيضا، والسعي نحو تجريد الفكرة وبلورتها وتجميع شتات الأفكار المتناثرة واكتشاف ارتباطات وعلاقات جديدة بينها. وخلال هذه العملية تكون لدى المبدع رغبة قوية ودافعية كبيرة للاستمرار في العمل ومواصلته وعدم الخضوع لتأثير أي مشتتات تأتي من خارجه أو من داخله، فهو يقاوم-مثلا-إلحاح بعض الحاجات البيولوجية كالحاجة إلى الطعام أو الراحة أو النوم من أجل إكمال العمل، وقد أشارت الإجابات أيضا إلى أن عملية التركيز تكون عادة متعلقة بتصور أساسي تتراكم حوله التفاصيل، وتصحبها محاولة موجهة للنفاذ إلى ما وراء المظاهر الخارجية أو الظاهرة للأشياء والأفكار، فهو يحاول أثناء ذلك أن يصل إلى علاقات خفية في العمل لم يكن من الممكن الوصول إليها دون القيام بعمليات التركيز. وانتباهه عادة ما يكون متحركا أثناء التركيز بين ما يدور بداخله من أفكار وتصورات، وما يحدث على اللوحة من تغيرات وإضافات وتكوينات، ويكون في حالة شديدة من اليقظة والتنبه بحيث لا يستطيع أن يطلق نفسه من إسار العمل إلا بعد إنجاز قدر معقول ومناسب ومقنع منه.

وقد أكد «إسماعيل طه» على أن عملية التركيز تتعلق بالاكتشاف وإضافة الجاد الجديد إلى العمل. وقال عدلي رزق الله: إن «التركيز حالة مهمة جدا والتوحد مع اللوحة هو الذي ينتجها وهي تستمر ساعات العمل، ولكنها تختلف فهناك قمة دائما للتركيز بعدها يبدأ الجسد في الاسترخاء، وكذلك اللوحة وعادة ما يصاحب التركيز الصفاء الذهني والشفافية والتوحد مع سطح اللوحة في علاقة كاملة، وأنا لا أفكر في عمل آخر قبل الانتهاء من عمل ما ولكن هناك خواطر تختزن في الذهن بشكل تلقائي دون مجهود ظاهر على الأقل». وأكد حامد ندا على أن «الإبداع» فترة ولادة، فترة حرجة جدا، إسقاط تسبقه فترة لا كيان لها، فترة من انعدام الوزن كي

أنتج، لا أعرف ماذا أفعل، ثم تنشا الفكرة بعد ذلك وكذلك الحالة وصياغة الأشكال ذهنيا، وأكون في الحالة الأولى قبل أن أبدأ في اللوحة في عملية صراع وقلق وعدم راحة إلى أبعد الحدود. وقال العديد من الفنانين بأهمية الموسيقى بينما قال ثروت البحر «بأنها ممنوعة لأن أفكار واحساسات صاحب الموسيقى كبيتهوفن مثلا تتداخل مع أفكاري واحساساتي وتصوراتي وقد تمنعني من العمل». وأكد مصطفى الرزاز ويحيى حجي وطه حسين ووجيه وهبه وملك أبو النصر وصابر محمود على أهمية تنظيم المكان وترتيبه وتنظيفه وتنظيم الخامات، أما «أحمد نوار» فقد أكد على أهمية استخدامه لرائحة البخور والضوء القوي ونظافة المكان، بينما قال «حامد ندا» أيضا إن التفكير في الرموز التاريخية والحروف الهجائية يساعده على التركيز. وقال «عمر جهان» بأن عمل بعض الاسكتشات بهدف إيجاد حلول لبعض تفصيلات اللوحة يساعد على التركيز. وقالت «ملك أبو النصر» بأنها تستعين ببعض عناصر الطبيعة كالقواقع والأغصان الجافة والزلط لتسهيل هذه العملية وقال «طه حسين» إن ارتداء ملابس العمل يساعد أيضا على التركيز. وأشار «صلاح عناني» إلى «أن الشاي والسجائر وقراءة السير الذاتية للفنانين وقراءة الأدب العالمي هامة جدا لإثارتي وخلق حالة خاصة تساعد على التركيز، وخاصة قراءة دستويفسكي وكافكا وصادق هدايت، وسماع القرآن وقصصه وما تثيره من صور فنية». وقال «ثروت البحر» بأن «استجماع الطاقات الروحية والروحية يساعد في ذلك، وإن التركيز يتعلق لدي بمحاولة الخروج من المكان إلى الزمان وتصاحبه دائما حالة من النشوة». وأخيرا فقد أشار «صبري منصور» بأن «حالة أو عملية التركيز تكون حالة شديدة جدا أثناء التركيب المبدئي للعمل ثم تتحول إلى حالة هادئة حين يستقر العمل، والتوتر يكون أمرا أساسيا في حالة التفكير الشديد».

لكن عملية التركيز رغم أهميتها الكبيرة ليست عملية سهلة أو يسيرة. فغالبا ما تقوم في مقابلها عمليات أخرى نتيجة للإرهاق والتعب وغموض بعض مكونات التصور أو غير ذلك من الأسباب التي تجعل المصور يتوقف قليلا أو كثيرا وقد جاءت الإجابات حاملة لبعض هذه الأسباب الداعية للتوقف نجملها فيما يلي:

1- عدم حل إشكال معين في التكوين والبطء في تحديد بعض التفاصيل.

2- التركيز والتعب والحالات المرضية ونقص الإمكانات.

3- غموض الفكرة، أو عدم توافق الفكرة مع طريقة تنفيذها، وعدم البلورة الكاملة للفكرة واحتمال وجود ما هو أفضل منها.

4- الانتهاء من مجموعة من اللوحات والتفكير في غيرها.

5- الرغبة في التجديد والوصول لحلول جديدة.

وهكذا فإن عمليات التوقف قد تكون إيجابية من أجل البحث عن حلول جديدة على طريق الأصالة أو سلبية نتيجة التعب والإرهاق وعدم التمكن من التجديد والتجاوز. و قد تحدث الشروط الإيجابية والسلبية معا في حالة من التزامن أو التتابع لدى الفنان. وعموما تشير الإجابات إلى أنه عندما يتوقف المبدع مؤقتا عن العمل فإنه قد ينشغل بأشياء أخرى وقد يقوم بنشاطات قد تبدو أحيانا بعيدة الصلة عن النشاط الفني، لكنها-أي هذه الفترة-تكون ذات أهمية بالغة في بلورة التصور و إنضاجه، تلك الفترة كما يقول صابر محمود «تعد بمثابة فترة من الراحة السعيد خلالها قدراتي الإبداعية على حل المتناقضات التشكيلية». ويقول عدلي رزق الله «الراحة لبعض الدقائق مطلوبة دائما، وأنا أدخن غالبا في هذه الدقائق. أنا أريد أن أعمل وقد وجدت طريقي، ومشكلتي هي أن يمنعني مؤثر خارجي عن العمل، وعادة أثناء العمل في مجموعة ما لا أستطيع القراءة الجيدة حتى في أوقات التوقف بعد ساعات العمل، فأنا أكون مستهلك جسميا بحيث أقوم بأعمال بسيطة لا ترهق البدن أو النفس، ومشاهدة الأعمال الفنية والقراءة أعمال إيجابية تحتاج إلى الجهد». ورغم هذا فقد أكد العديد من المصورين على أنهم يلجأ ون إلى مشاهدة الأعمال الفنية والمعارض خلال هذه الفترات.«فقالت جاذبية سري إنها تذهب إلى البحر وتقوم بصيد السمك. وقال «بيكار» إنه يعزف الموسيقى. وقال «وجيه وهبه» إنه يقوم بمسامرة النساء والرجال والأطفال. وقال «صلاح عناني» إنه يقوم باللعب والنشاط الزائد والحديث مع الآخرين. بينما قال «طه حسين» إنه يقوم بإصلاح الأشياء والآلات. وقالت «ملك أبو النصر» إنها تتواجد بالقرب من البحر أو في منطقة صحراوية. وأشار «أحمد نوار» إلى أنه يلجأ إلى السير وحيدا والتأمل في الكون وقانون الحياة. وأكد «مصطفى الرزاز» أنه ينتقل

إلى عمل آخر في طور آخر. وقال محمد حامد عويس إنه يلجأ إلى رؤية الأعمال الفنية أو عمل أي شيء يدوي أو الذهاب إلى السينما.

لكن هذه الفترة المؤقتة التي يعرف أغلب الفنانين أهميتها ودورها الهام في الإسراع بالعمل وإنضاجه. لابد من أن تتوقف في لحظة معينة، ولا بد من أن يعود الفنان إلى عمله ليكمله، لا بد من أن ينجز ما لم يتم إنجازه. وهنا تبدو الأهمية الكبيرة لعامل مواصلة الاتجاه، إنه الذي يحرك الفنان بعيدا عن العمل ثم يجعله يقترب منه، أي من هدفه الذي لا بد من أن يكتمل ليسلمه إلى أعمال أخرى، وهكذا في مسيرة متواصلة رغم الصعاب والعقبات. وقد أشار بيكار إلى أنه استمر يعمل في إحدى اللوحات مدة ثلاث سنوات، واستمر غيره من الفنانين فترات قد تطول أو تقصر عن ذلك. وأشارت «جاذبية سري» إلى أنها تعاود العمل من جديد في اللوحات التي تتوقف ولا تتركها أبدا. وقال عز الدين نجيب «إنني أفضل العكوف على العمل حتى ينتهي». وعبر «عدلي رزق الله» تعبيرا جيدا عن أهمية مواصلة الاتجاه حين قال «العوالم التي أرسمها تتكرر وتتوالد من بعضها البعض وتختلف، ولكن في أحشائها ما سبقها. والعمل هو الذي يحل كل المعضلات ولا بد من أن يكون دؤوبا ويوميا، والأحاسيس والأفكار عندي يجب أن تستقر بداخلي فترات طويلة، أحيانا بالأعوام، والفن في هذا الزمن يحتاج إلى رهبة وقوة نفسية غير عادية، بغيرها لن يستطيع الفنان الاستمرار. وأهم التدريبات التي يمر بها الفنان هي أن يعود نفسه على أن سعادته بالعمل تكون في علاقته الذاتية بنفسه وبالتالي بفنه». وأكد «حامد ندا» على أن أفكاره الأساسية ظلت معه عشرات السنين لم تتغير رغم تغيير أشكال ظهورها.

إن التفكير الإبداعي كما يبين لنا كل ما سبق يتقدم من خلال عمليات تركيز ومقاومة للتركيز واسترخاء، عمليات تقدم وتراجع، إقبال وأدبار حتى يصبح التصور واضحا ناضجا مكتملا فيرضى عنه الفنان ويشعر بقدر مؤقت من الاسترخاء.

7) محور الأداء الإبداعي:

تشير الإجابات هنا إلى أن المصور المبدع قد يرى، ومنذ البداية، الأسلوب

الذي سينفذ من خلاله العمل، لكن هذا الأسلوب قد يتغير وفقا لتغير الرؤية الفنية الخاصة بالعمل، وقد يستخدم أكثر من أسلوب لتنفيذ العمل، وقد يقوم بعمل تخطيطات مبدئية أو اسكتشات تمهيدية له قبل تنفيذه، كما أن هناك اتفاقا كبيرا بين شكل ضربات أو لمسات الفرشاة وحالة التصور، والحالة النفسية العقلية والمزاجية، وقد تتابع الضربات بتلقائية وحرية وقد تتعثر وتتوقف، قد تبطئ وقد تسرع، وفقا للمتغيرات السابقة ووفقا للإيقاع الشخصي للمبدع، ويقوم المصور بعمليات تقويم ونقد ذاتي لعمله أثناء العمل أو بعده بفترة ما مناسبة. وخلال ذلك يقوم بالمقارنة الدائمة بين ما تم إنجازه بالفعل وما كان يرغب في إنجازه. ويضايقه الشعور بالتفاوت بينهما وقد يسبب له حالة شديدة من القلق، وأثناء عمليات التقويم يقوم المصور المبدع بالابتعاد عن اللوحة والاقتراب منها كي يرى تأثيرها عليه، ويطوف بعينيه على كل إضافة يقوم بها، وعلى اللوحة كلها بعد كل إضافة حتى لو كانت بسيطة، ويكون الانطباع البصري الناتج عن هذه العمليات دافعا للقيام ببعض التعديلات في اللوحة، وقد أظهرت الإجابات أن المصور يقوم «بتقويم كل عناصر العمل من ألوان وأشكال وظلال وأضواء ومساحات وخطوط وحركة وغيرها في ضوء العمل ككل، وأن عملية التقويم تكون عادة بطيئة ومتأنية، ويصاحبها التركيز والدافعية الشديدة، وأنه رغم التغييرات الكثيرة التي تحدث نتيجة لعمليات التقويم فإن الرؤية الأولى أو التصور الأساسي يظل كما هو رغم كل عمليات الحذف والإضافة والتعديل، تلك العمليات التي قد تستمر أوقاتا طويلة، ويصاحبها القلق والأرق والتركيز والتعامل الكلي مع اللوحة، وهكذا حتى يصل المبدع إلى حالة السيطرة أو الشعور باكتمال العمل وانتهائه. إن كل تلك العمليات تتفاعل مع بعضها البعض تفاعلا ديناميكيا حميما، فالتنفيذ لجزئية معينة من العمل يدفع المبدع إلى تقويمها في ضوء التصور الكلي و إذا ما رضى عنها تركها، وإذا لم يقتنع أو يشعر بالارتياح نحوها يحاول تعديلها، ثم يقوم بتقويم التعديل ويضيف ويحذف وبغير النسب والعلاقات في عملية متكاملة تتعاون فيها الطاقات الجسدية والذهنية التصورية والمزاجية والانفعالية والخبرات التاريخية والطموحات المستقبلية والتوجهات الفنية والاجتماعية، وفي هذه العمليات يتضح التآزر و التعاون والمساندة بين اليد والذهن والعين

في أوضح صورة. والآن إلى مزيد من التفاصيل التي وردت عن هذه العمليات. إن ضربات الفرشاة جزء لا يتجزأ-كما يقول رضا عبد السلام-من الأسلوب (أي الفكر وطريقة الأداء). ويشير عبد المحسن ميتو-إلى أن شكل اللمسة يعطي تأثيرات مختلفة، فمثلا شكل لمسة الضوء يختلف عن شكل لمسة الظل وهكذا، ويقول «عدلي رزق الله» بالنسبة لي هناك ما يشبه الزواج الكاثوليكي بين الأسلوب والخامة، فكل لوحاتي منفذة بالألوان المائية، ولا أعرف ماذا ستأتي به الأيام، وأنا أبدأ بلمسات صغيرة توتراتها بسيطة، إن أمكن القول، ويزداد عنف الإيقاع تدريجيا حتى تقترب اللوحة من الانتهاء، وفي البداية أكون مسيطرا تماما، وبمرور الوقت أعمل كان هناك قوة أخرى هي التي تعمل وهكذا، ولكن قبل نهاية العمل بقليل تعود السيطرة مرة أخرى، وأصبح للمرة الأخيرة سيد العمل، وحينئذ تحدث النهاية، وضربات الفرشاة واللمس على السطح لها أهمية خاصة بالنسبة لي. فأنا استمتع بالأداء استمتاعا حسيا وهو يختلف باختلاف المطلوب من اللمسة على سطح اللوحة، واللوحة هي مجموعة من الإضافات بالنسبة لي، فالبناء وليس الهدم هو طريقتي في الإنتاج. ويقول الفنان محمد حامد عويس «إنني عند التنفيذ أحاول أولا تغطية اللوحة بمساحات مصبوغة بلون خفيف ثم أبدأ في تلوين الأجزاء». وقد أكد العديد من المصورين على أن العمل يكون صعبا في البداية ثم يسير بطريقة تلقائية بعد ذلك، لكن هذه التلقائية عادة ما توقفها صعوبات وعقبات متعلقة بالتكنيك والخامة والطاقة الدافعية المصاحبة، وقد أشارت إجابات عديدة إلى ذلك التذبذب في الحالة النفسية للمبدع أثناء العمل، وأن الحالة المصاحبة لتنفيذ العمل غالبا ما تكون هي التوتر الشديد والقلق عند بداية العمل وعند مواجهة أي صعوبة توقف المبدع أو تعوقه عن الاستمرار في عمله، كما تحدث حالة من الاندماج الكامل في العمل والاستغراق فيه، ويشعر المبدع بالسعادة الكبيرة والنشوة عند إحساسه بأنه يتقدم بطريقة مرضية في عمله، ويكون ذلك كله ممتزجا بشكل اللمسات والإيقاع الشخصي للمبدع، ووفقا للمرحلة التي يمر بها العمل، ولكن-وكما سبق وأن ذكرنا-فإن العمل لا يتقدم دائما بطريقة تلقائية فقد تحدث صعوبات ومشاكل سبق الحديث عن بعضها في جزء سابق من هذا الفصل. أما الآن فسنتحدث عن تلك المشكلات المتعلقة بأسباب اهتزاز

القدرة على التحكم في الإمكانات التلوينية للمصور لما لهذه الإمكانات من أهمية كبيرة وبالغة في هذا الفن. فقد ذكر «عمر جهان» أن «السبب في ذلك يتضح عندما أشعر بأن هناك تذبذبا ما بين استخدامي للألوان على أساس كلاسيكي، واستخدامي لها بدلالاتها و معانيها وتكتيكها الحديث». وأشار «ثروت البحر وحسن غنيم» إلى أن فتور الطاقة وحالة الإرهاق الشديدة قد تكون هي السبب في ذلك. أما «مصطفى الرزاز» فقال بأن «الأسباب أحيانا ما تكون متعلقة بالتقنية أي خاصة بدرجة سيولة الألوان أو جفافها أو بتدخل نوعية من الألوان تتغير بسرعة أي تتأكسد وتؤثر في ألوان أخرى تأثيرا كيميائيا سريعا، وأحيانا تتعلق بالمزاج الخاص في الحالة الخاصة، وأحيانا بالفشل في محاولة الحصول على تأثير معين». وأشار بيكار إلى ما يشبه ذلك حين قال بتأثير الحالة المزاجية أو التفاعلات الكيمائية غير المتوقعة. وقال «عز الدين نجيب» إن السبب في ذلك يرجع إلى برودة الإحساس أو غلبة الموضوع على الشكل. أما عبد المحسن ميتو فقد أشار إلى أن ذلك يحدث عند حدوث عدم القدرة على إحداث التوافق بين الألوان. قيم الفاتح والغامق والقريب والبعيد مثلا.

وعندما يتقدم المصور خطوة أو خطوات أو يشعر بوجود صعوبة ما في عمله، وكذلك عندما يشعر بأنه يقترب من الاكتمال أو هو اكتمل فعلا فإنه يقوم بعمليات تقويم له ونقد ذاتي لما تم في ضوء عدد من المعايير والقيم والمستويات إلى أن يرى ضرورة انصياع العمل بها، وعن عملية التقويم هذه قال حامد ندا «إن عملية إنهاء اللوحة عادة ما تأخذ وقتا طويلا وعلى فترات، أتركها بعض الوقت وأجلس في مكان بعيد ثم أعود لأراها ثانية وأعمل بها، ثم أتركها وأعود لأراها ثانية وهكذا حتى تنتهي. وقد أشعر بالفتور لبعض الوقت، لكن تظل هناك عمليات بناء وتركيب مستمرة لإنهاء الصورة. ومن المهم هنا مراعاة ما نسميه بنسبية النسب، نسبية التحريف، والنسبة في الطبيعة توجد لدى أنواع مختلفة من النسب الجمالية لجسم الإنسان». وأشار «ثروت البحر» إلى أنه لا يكتفي «بالتقويم التشكيلي فقط، ولكن أيضا اهتم بالمواكبة الفنية للتاريخ. وعملية التقويم هي عملية عقلية وجدانية جمالية». وقال صلاح طاهر «إنني أفضل عدم الحكم على اللوحة أثناء العمل فيها أو بعد ذلك مباشرة، بل أريد فترة يستريح فيها الذهن

والجسد حتى يكون الحكم أكثر كفاءة». وقال فاروق وهبه الجبالي: «إنني أعمل قليلا وأتأمل الصورة كثيرا في مراحلها المختلفة». وأكد عز الدين نجيب على «أنني أحاول تقويم عملي كعمل مستقل عني، كأنه لفنان آخر، لكننا نعترف بأن هذا أمر في منتهى الصعوبة خاصة في مجال الإبداع الفني». أما «عمر جهان» فقد قال بأن النقد أو التقويم غالبا ما يكون معتمدا على مجمل الإحساس أو الإحساس الكلي بالعمل». وأكد «حامد ندا» على ذلك حين قال «بأن عملية التقويم هي أساسا عملية داخلية خاصة، وأخيرا فقد أشار «صابر محمود» إلى أن النقد أو التقويم يستمر معي أثناء العمل وبعد العمل حتى تنتهي معايشتي للوحة، وبعد ذلك ربما أجد أن الحل كان من الممكن أن يكون أفضل، لكني لا أفعل شيئا حتى تظل اللوحة محتفظة بخبرتي التي كنت عليها أثناء تنفيذي للعمل. وبعض أجزاء اللوحة تكون حلولها أكثر نجاحا من الأجزاء الأخرى وهذا يشجعني على محاولة الوصول إلى نفس المستوى من النجاح في الأجزاء التي أراها تحتاج إلى بعض التعديلات».

وقد أشرنا من قبل إلى أن عملية التقويم تتم في ضوء معايير ومستويات معينة يرى المصور أهمية الالتزام بها وقد كانت أهم هذه المعايير والمستويات كما يلي ويوضحها الجدول رقم (١١).

جدول رقم (11)

يبين معايير التقويم الإبداعي للعمل الفني

م	معايير تقويم العمل	النسبة المئوية
1	تكامل كل عناصر العمل	%78
2	توفر الصدق الفني فيه	%76
3	الشعور بجدته وأصالته	%74
4	موقفه من الإبداع العالمي في التصوير	%67
5	ما يتطلبه موضوعه	%65
6	كفاءته في التعبير عن مواقف المبدع والتزاماته الإجتماعية	%61

تابع جدول رقم (11)

م	معايير تقويم العمل	النسبة المئوية
7	توافق العمل مع فهم المبدع لطبيعة الفن الجيد	%61
8	الإحساس بالرضا عنه	%61
9	توقعه لما يجب أن يكون عليه العمل	%59
10	موقف اللوحة من الإبداع العربي في التصوير	%57
11	قدرة المبدع على بلورة تصوراته	%52
12	جودة الألوان في العمل	%52
13	ارتفاع وعمق مستوى المرمز فيه	%52
14	علاقة العمل بالأعمال السابقة لنفس الفنان	%48

وواضح أن المعايير الإبداعية كالاكتمال والصدق والجدة والأصالة والعالمية أو المعاصر والمناسبة والتناسب هي المعايير الأكثر نشاطا وأهمية خلال عمليات التقويم والنقد الذاتي للعمل.

ويترتب على قيام المصور بالنقد والتقويم قيامه بإحداث العديد من التعديلات والتغييرات في عمله-كما سبق أن ذكرنا-وقد ذكر «ثروت البحر» «إن التعديل يتم من خلال تطابق هذه المشاعر الخاصة بالأداء والمشاعر المطلوب التعبير عنها». وقال صلاح عناني «إن الممارسة الفنية كلها هي عملية تعديل وتصحيح دائمين ومتغيرين للرؤية الفنية».أمما رضا عبد السلام «فقد أشار إلى أن التعديل ولو في عنصر واحد يعتبر كبير الأهمية لارتباطه العضوي ببقية العناصر الأخرى».

والتعديلات لا تتم غالبا وفقا لما يريد المصور ويرتضي، بل قد يعجز أحيانا عن الوصول إلى التعديل المناسب رغم وعيه بأهميته. وقد أشارت جاذبية سري إلى أنها تقوم في هذه الحالة برفض العمل وتغطيته بالكامل «أي بإزالته إذا لم أتمكن من علاجه، وأحاول من جديد». وقال عز الدين نجيب «إن الصعوبات الخاصة بالتعديلات تستمر وفقا لمدى وضوح الرؤية

أو عدم وضوحها ووفقا ليقظة الإحساس أيضا».

وهكذا تستمر عمليات تنفيذ العمل وتقويمه وتعديله في نفس الوقت أو في أوقات متقاربة، تستمر متفاعلة نشطة متصارعة حتى يصل المبدع إلى وضع آخر لمسة مقنعة ومرضية ومريحة ومحققة للتصور المطلوب في عمله، حينئذ يشعر بالرضا والراحة والسعادة والاقتناع، وقد أكد الفنان حامد ندا «على أن أهم مشاعره هي «السعادة بالنجاح». وأشار محمود بقشيمش إلى أهمية حالة السيطرة وسعي الفنان الدائم نحوها بقوله «أتمنى بالفعل أن أسيطر سيطرة كاملة على اللوحة، لكن من غير الممكن أن تكون كل لمسة لها دورها الفعال والبناء، فعند التحليل سوف ترى-حتى عند أكثر الناس دقة في الاعتماد على اللمسة مثل سيزان مثلا-سوف نرى عددا من اللمسات يبدو عشوائيا، وهذه مسألة تحتاج دائما من الفنان إلى المراجعة وإعادة النظر الدائمة».

وقد أكدت معظم الإجابات التي ذكرها أفراد العينة فيما يتعلق بحالة السيطرة على الأهمية الكبيرة لشعور «السعادة بالنجاح» الذي ذكره الفنان حامد ندا.

وهذه العملية أو الحالة يصعب الوصول إليها دون عمليات التقويم المكثفة المستمرة التي يقوم بها الفنان مستعينا بما سماه عماد الدين إسماعيل بالحس الجمالي (أي القدرة على خلق الجمال وإبداعه وتقويمه نقديا أثناء النشاط الإبداعي وبعده أيضا) وهو ما أكد عليه معظم الفنانين.

8) المحور الاجتماعي للإبداع:

تشير الإجابات هنا إلى أن المصور المبدع يشعر بحالة شديدة من الرغبة في استطلاع آراء الآخرين حول عمله بعد انتهائه، وأن هناك مجموعة خاصة من الأصدقاء والمعارف يهمه رأيهم أكثر من غيرهم، وغالبا ما يكونون من المهتمين بالفن. وهذا لا يمنع من أنه يهتم أيضا بآراء الناس العاديين الذين قد تكون صلتهم بالفن صلة عابرة، صلة المتذوق العابر وليس المتذوق العميق.

وفي أحيان كثيرة تكون هذه الآراء دافعة له نحو الإجادة والتحسين في أعماله التالية، وقد يغير في بعض مكونات عمله نتيجة بعض الملاحظات

التي يراها هامة وإيجابية، وتسبب له الإحساس بالرضا مما قد يساعده على تنقيح وتعديل بعض تصوراته، كما يكون هناك اقتناع عميق لدى أغلب الفنانين بأن الفن يعد وسيلة هامة وجيدة من وسائل الاتصال الإنساني، و يعد الرأي الآخر هو الجانب الهام المكمل الضروري من العملية الإبداعية. وقد أكد على ذلك ثروت البحر حين قال: «يضايقني حالة عدم رغبة الآخرين في الاتصال والتواصل فآراء الآخرين مهمة ومفيدة، فمن خلال إضافة تصوراتهم إلى تصوراتي أستطيع الوصول إلى تصورات جديدة، والفنان صحوة في المجتمع، فهو يغير من طباعه ويثبت تقاليده في نفس الوقت، ويولد من الحلم حقيقة». وقال عدلي رزق الله» إن استطلاع رأي الآخرين يحدث بعد أن أكون قد اندمجت في مجموعة لوحات، وأنا لا أغير في أعمالي نتيجة لآراء الآخرين، ولكن أضع ملاحظات معينة في مجال اهتمامي خاصة فيما يتعلق بأسئلة مثارة أصلا بداخلي، وأنا أعتمد كثيرا على الزمن في حل المعضلات التي أجدها بداخلي... هذا لا ينفي أن الأعمال تتنفس بالآخرين ومنهم من لم يولد بعد، والآراء عادة ما تكون بعد الانتهاء من العمل، وهي غالبا ما تكون بمناسبة العرض واعتقد أنه نادرا ما يجد الفنان من يهتم بممارسة رؤية العمل بالدرجة التي تصبح فيها آراؤه ذات نفع، ويبقى على الفنان أن يثير الأسئلة التي تشغله مع من يهتم بآرائهم، وباحتكاك الآراء يحدث نفع شديد».

ويؤكد الفنان حامد ندا على أن «الفنان غير منفصل تماما عن المجتمع.

ووجهة نظر الفنان كما أرى ليست وجهة نظر ذاتية، وأنا ألغي صفة الذاتية عن الفنان الجيد، لأن صفة الذاتية تتعلق بذلك الذي يعيش في برج عاجي وينغلق على ذاته، إنما هي صفة شخصية وليست ذاتية شخصية، لأنها انفعالات اجتماعية وبيئية وعلى مستوى العالم والوطن والشارع والقرية وحسب تطلعاته واحتكاكاته.

هذه الانفعالات عندما تسقط، إذا كانت على مستوى معين من الصدق ونسبة معينة من الأمانة، فلا بد من أن يتفاعل معها المجتمع مهما كان غموض هذه الانفعالات، المجتمع يحبها ولا يرفضها، المجتمع يرفض كل ما لا يمت له بصلة، لو إذا زادت انفعالات المجتمع مع العمل الفني، ومع

اختلاف مستويات المجتمع: من إنسان ساذج إلى إنسان مثقف إلى فنان، كان هذا دليلا على نجاح العمل، وهناك بالنسبة لي أمر هام يتعلق بما يسمى بالنداء البصري وهو مهم بالنسبة للعملية الفنية، في الغالب الفنان يقوم بها ويحسها ولكن يصعب عليه الحديث عنها، إنما عندما تنجح اللوحة ويرى تفاعل الجمهور معها وسعادتهم بها تتأكد عنده هذه العملية، فتختفي لديه الدوافع لعمل صورة ثانية مشابهة، لكنه يعملها ولكن بوجهة نظر أخرى لكي يرى تفاعل الجمهور معها وهكذا، ويهمني أن أذكر في هذا السياق أنه عندما رجعت من إسبانيا في الستينات ارتبطت بالناحية الاجتماعية والسياسية التي كانت موجودة في تأملات خاصة عن مثالية الهدف الاجتماعي، ومع الميثاق والعمال والناس الذين كانوا يعيشون في الأربعينات على كراسي صامتين في استاتيكية (سكونية) تكاد تكون دائمة وديناميكية دائمة بداخلهم، وانفعالات وحركة حسية سيكولوجية تحركت بداخلهم وتفاعلت مع واقعهم في الستينات، ودخلت المسألة في أمور أخرى كالسلام العالمي وعدم الانحياز وأفريقيا والاستعمار في كينيا وهيروشيما... الخ، كلها انفعالات اجتماعية وسياسية اندمجت معي اندماجا كبيرا، لكن الشكل عندي كان كما هو، نسب الناس تغيرت، لكنهم يتحركون، وكانت هذه عملية في منتهى الصعوبة، الشكل كان كما هو وكما عرفت به، لكن حدث تغيير في النسب لتناسب الظروف الجديدة، وهذا هو ردي على تساؤلك: هل رأي الجمهور أو رأي الغير مهم بالنسبة للفنان؟ والإجابة هي: إنه مهم جدا. حتى بائع الخضراوات والفاكهة، وحتى الخادمة وأي إنسان من البشر العاديين رأيهم مهم جدا لمجرد تعبيرهم الأول وتأثرهم الساذج باللوحة، وهذا قد يكون له دلالات كبيرة جدا بالنسبة للفنان، وأحب أن أذكر أنه رغم جو التفاؤل والمرح والرقصات الصعيدية في أعمالي في الستينات فقد كان هناك كم مأساوي داخل اللوحات، وعندما حدثت النكسة عام 1967 م حدث تغير واضح في اتجاهاتي، وفي بداية السبعينات أقمت معرضا وكان خاصا بأعمالي في فترة ما بعد النكسة وكانت كلها فترة رومانتيكية بالنسبة لي، معايشة مع الذات فيما يعادل انغلاق عاطفي داخل حدود المكان، انغلقت على نفسي بعد النكسة وعشت كإنسان لا حدود له في الوطن، منعزل داخل مكان يبعد عن الناس، وبدت هذه عملية مفيدة بالنسبة لي، فبدأت أنطلق

نحو الخيال الحسي، وأعيش مع نفسي أستمتع بالحياة كالإنسان الذي تحدث له صدمة غير متوقعة فيدير ظهره للعالم ويقول: فلأحيا لنفسي فقط: «أتموت نفسك مع العمال والميثاق وهيروشيما والاستعمار في كينيا.... ثم يحدث ما حدث؟ «أصابتني كما قلت حالة انغلاق عن الناس واستمتاع بالدنيا، متعة حسية بالمكان والزمان واستمرت حتى حدث العبور في سنة 1973 وكرد فعل له حدث تحرر للتصور الذهني في التعبير عن الوجود ولفاعلات الناس في الواقع المعاشي».

وقد كان من الممكن أن نذكر العديد من النصوص المشابهة لكن رأينا أن من الأنسب إيراد هذه النصوص أو تلخيصها، وذكر ما أراد الفنان قوله خاصة فيما يتعلق بالمشاعر والتصورات والأفكار والتأثيرات التي يحاول الفنان نقلها إلى الآخرين نشير في مجملها إلى تأكيد الفنانين على أهمية الارتقاء بالذوق، ومخاطبة الوجدان، ومحاولة دفع الناس نحو التفكير والعمل، وتنمية إحساسهم بالحياة وبقيم الحرية والحب والصدق والطلاقة والجسارة والدهشة والشعور ببكارة الأشياء وصولا إلى الفهم الأعمق للإنسان وحياته بكل ما يحتمل فيها من صدمات وتوازنات. والإجابات كلها تشير إلى أن الفنان، وهو يبدع إنما يضع في اعتباره الطرف الآخر من العملية وهو المتلقي أو الآخر» ويحاول أن ينقل إليه بعض التأثيرات والأفكار كي يغير من طريقته في النظر والإدراك والتلقي، وهن ثم يغير، إلى حد ما، تدريجيا من وجدانه واحساساته المتراكمة الكثيفة، ويدفعه بعد ذلك تلقائيا نحو التغير والتفتح والتقدم. وغاية الفنان هنا هي أن يصل للناس ويؤثر فيهم، ويهمنا في النهاية أن نتحدث عن الظروف والمتغيرات المؤثرة في عرقلة العملية الإبداعية وفي إعاقتها أيضا، ويبين الجدول رقم 12 هذه العوامل المعوقة للإبداع:

جدول رقم (12) ويبين بعض معوقات الإبداع

م	الأسباب المعوقة للإبداع	النسبة المئوية
1	عدم التفرغ .	%67
2	المرض .	%54
3	الظروف المادية غير المناسبة .	%48

تابع جدول رقم (12)

م		
4	انخفاض الدافع .	%37
5	النقد غير البناء .	%33
6	عدم شعور الفنان بذاته .	%33
7	عدم الفهم .	%30
8	عدم التشجيع .	%28
9	عدم عرض الأعمال .	%26
10	عدم الحديث عن الفنان .	%27

ويوضح هذا الجدول الأهمية الكبيرة للتفرغ بالنسبة للفنان، وأيضا أهمية الظروف المادية المناسبة والنقد البناء، وارتفاع مستوى الدافعية، والفهم والتشجيع من الآخرين، وأيضا عرض الأعمال والصحة الجسمية وغير ذلك من العوامل والأسباب التي اتضحت أكثر وتأكدت من خلال الجدول رقم 13 الذي يبين أهم ميسرات عملية الإبداع في فن التصوير.

جدول رقم (13) يبين بعض ميسرات الإبداع

م	الأسباب الميسرة للإبداع	النسبة المئوية
1	التفرغ للعمل .	%78
2	شعور الفنان بأن لعمله قيمة له وللمجتمع .	%78
3	الظروف المادية المناسبة .	%62
4	الرغبة في العمل .	%57
5	شعور الفنان بذاته .	%54
6	النقد البناء .	%46
7	عرض الأعمال .	%39
8	الحديث عن الفنان .	%26

ويبين هذا الجدول مرة أخرى أهمية تفرغ الفنان للعمل وأهمية شعوره بذاته، وبأن عمله له قيمته بالنسبة له وبالنسبة للمجتمع الذي يعيش فيه، كذلك يوضح الجدول أهمية ارتفاع الدافعية للعمل والنقد البناء وعرض الأعمال والحديث عن الفنان.

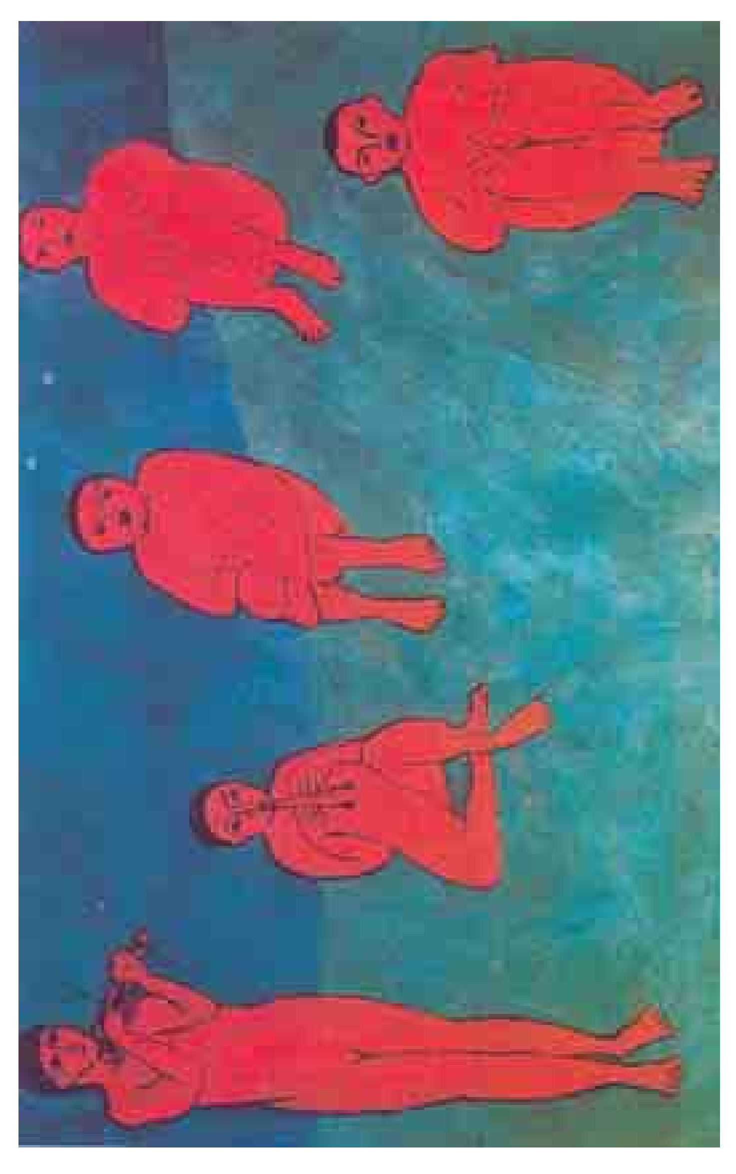
وقد وردت بعض الأقوال الأخرى لدى الفنانين في الإجابة على هذين السؤالين سنكتفي بالقليل جدا منها. فقد أكد العديد من الفنانين على أهمية الظروف العامة المناسبة وتأثير المناخ العام، سواء كان مناسبا أو غير مناسب، على أعمالهم بطريقة واضحة وقد أكد مصطفى الرزاز على أن محدودية الثقافة وجمود الفكر واتباع قوالب جامدة في التعبير «تجعله يشعر بالضيق ويؤثر ذلك على عمله بطريقة أو بأخرى، وقال وجيه وهبه إن «الفكر المتخلف والفكر الدوجماطيقي بأنواعه وبعض التحجر الأيديولوجي». كل ذلك يجعل عملية الإبداع بالنسبة له ولغيره أيضا أمرا في منتهى الصعوبة.

ويلاحظ من عرضنا السابق لهذه النتائج أن العديد من تساؤلاتنا التي طرحناها في الفصل الأول قد تمت الإجابة عليها بشكل أو بآخر. بالطبع لم تكن الإجابات شاملة في بعض الحالات، ولعل هذا ما يمكن أن يفتح باب الحوار والمناقشة العلمية البناءة.

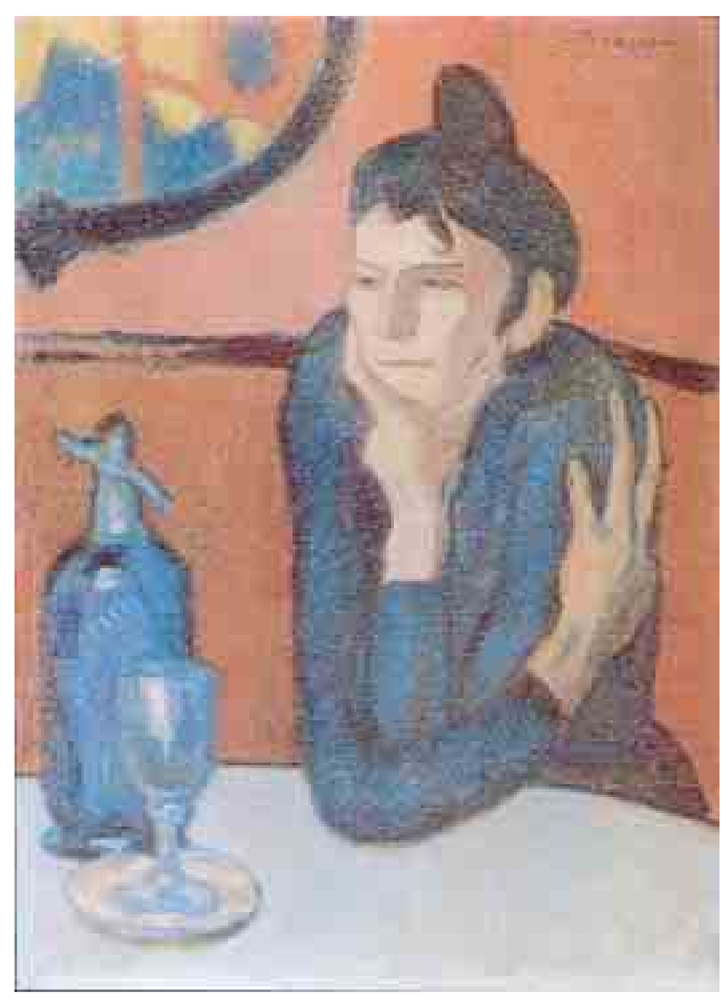
والخلاصة هي: أن عملية الإبداع في فن التصوير عملية ذات بعدين: البعد الأول ذاتي يتعلق بالفنان الذي يدرك ويلاحظ ويلتقط ويقوم بالعمليات النفسية المختلفة التي تحدثنا عنها من أجل إنتاج عمل فني يتميز بالأصالة والتميز، والبعد الثاني هو بعد اجتماعي يتعلق بالآخرين وبالمجتمع والظروف البيئية والحضارية التي يعيش فيها الفنان. وبين البعدين تحدث عملية شديدة التعقيد خاصة بالتواصل والتفاعل والاتصال. ووفقا لطبيعة وشكل وكم ومدى سهولة أو صعوبة هذا الاتصال تتحرك العملية الإبداعية وتأخذ أشكالها المختلفة.



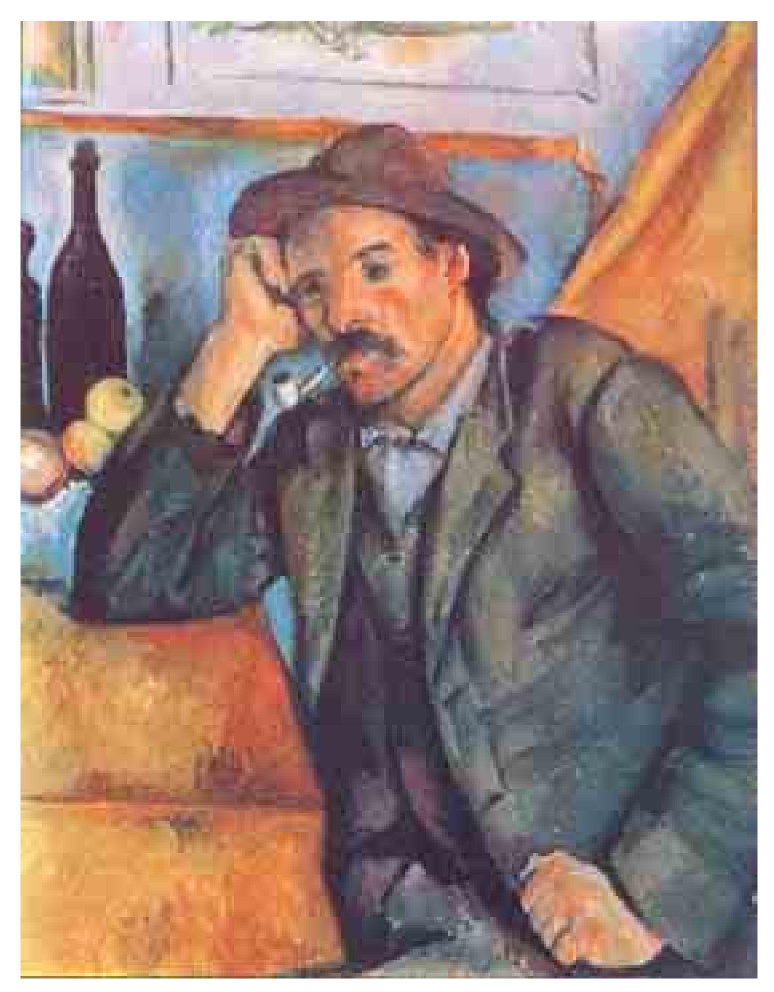
ڤان جوخ «أكواخ» (1890) زيت على الكانفاس 60سم *73 سم



ماتيس «موسيقا» (1910) زيت على الكانفاس 260 سم *389 سم



بيكاسو، لوحة «شارب الابسنت» (1901)
زيت على الكانفاس 73 سم*54 سم



سيزان، لوحة «المدخن» (1895) زيت على الكانفاس 91سم *72 سم

6 العملية الإبداعية في فن التصوير: مناقشة

أولا: نتائج الدراسة الحالية في ضوء نتائج الدراسات السابقة:

١ - الإبداع والتنظيم الادراكي:

أكدت نتائج الدراسة الحالية على أن عملية الإبداع في فن التصوير في جوهرها هي عملية تنظيمية أساسا، وهي تهدف إلى تقديم نسق جديد من الفهم التشكيلي لمحتوى معطى من المعلومات، أو المنبهات التي تتفاوت في درجة وضوحها أو اكتمالها، يتم هذا على المستوى الفردي وعلى المستوى الاجتماعي، ويتم هذا في حالات غموض التصور، وأثناء وضوحه التدريجي وأثناء تحقيقه أيضا، وقد ظهر هذا لنا واضحا في ثلاثة عوامل من العوامل التي استخرجت من التحليل العاملي لعينة الدراسة، العامل الأول: الإدراكي التصوري، والعامل الثاني: المزاجي الدافعي، والعامل الثالث: التصوري الادائي.

وقد أكدت النتائج عموما على أهمية عمليات التنظيم هذه في مختلف أنواع العمليات المتضمنة في العملية الإبداعية الكلية، فالإطار تنظيم،

والتصور تنظيم، والخيال محاولة للوصول إلى تنظيمات جديدة، وكذلك التركيز. أما الغلق أو التعطل الذهني فهو فشل في الوصول إلى تنظيمات إدراكية مناسبة، والتكوين هو تنظيم، التقويم والتعديل هما عمليتان تنظيميتان أيضا. والتنفيذ هو تحقيق للتنظيم، والسيطرة هي شعور يصاحب التحقيق المقنع للتنظيم المطلوب، والاتصال الاجتماعي هو محاولة للتحقق من مدى فاعلية وتأثير التنظيم التشكيلي-الذي توصل إليه الفنان-على الآخرين وهذه النتائج تتفق-إلى حد كبير-مع ما سبق وأن توصلت إليه دراسة «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» حيث تبين أن «حركة الشاعر في عملية الإبداع إنما هي حركة مدفوعة نحو التنظيم، تنظيم هذا «المشهد الجديد»،أو هذه التجربة التي هي نتاج التقاء آثار تجربتين داخل الإطار الشعري الذي يحمله. ومن المحقق طبعا أن هذا الإطار نفسه يعاني في ذلك بعض التغير بحيث يمكن أن نقول من ناحية أخرى إن فعل الإبداع هو إعادة تنظيم الإطار وقد تسربت إليه هذه (التجربة الجديدة)»[1]. وهذا صحيح على امتداد المستوى التفاعلي الفردي / الاجتماعي للإبداع. ومن هنا كان العمل الفني فرديا واجتماعيا في آن واحد، فهو تنظيم لتجارب ألم تقع إلا لهذا الفنان، لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم. ومما يدل على أن هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته، وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا، مما يدل على ذلك أن عملية الكتابة نفسها (إذ يكتب الشاعر وهو يبدع) ليست سوى وسيلة نحو هذا التنظيم يستعين بها لتثبيت جوانب التجربة حتى يستطيع أن يجمعها في «كل» دون أن تفلت منه بعض أجزائها»[2]، و قد أكدت أهمية عملية التنظيم الجديد للمدركات والخبرات القديمة والحديثة داخل حدود الإطار هذه دراسات على الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية وفي المسرحية أيضا التي قام بها مصري حنورة، وكذلك في القصة القصيرة حيث ظهرت هذه النشاطات التنظيمية كعامل متميز ومكون أساسي من مكونات العملية الإبداعية[3]. و في دراسات سيكولوجية أخرى ظهرت أهمية هذه العملية فقد أشار «فرانك بارون» إلى أن المبدع عادة ما تسيطر عليه حاجة غلابة لاكتشاف النظام الكامن وتحقيقه من أجل التغلب على الفوضى أو العشوائية السائدة في الأشياء والمواقف،

كذلك أظهرت دراسة «أرنهيم» على عمليات إبداع لوحة «الجيرنيكا» لبيكاسو والتي عرضنا لها بالتفصيل في الفصل الثاني من هذه الدراسة أهمية عمليات التنظيم وإعادة التنظيم للمدركات ولمكونات التصور الإبداعي لدى الفنان، ويبدو أن عملية التنظيم الإبداعي الجديد للمدركات والخبرات هي أمر تتفق عليه نظريات ووجهات نظر كثيرة سواء لباحثين وعلماء نفس أو، لفنانين تشكيليين لهم أهميتهم في الحركة التشكيلية المعاصرة، فتأكيد أهمية هذه العملية شائع لدى أصحاب النظرية الترابطية المحدثين أمثال ميدنيك ,Med nick ومالتزمان I. Maltzman، وشائع أيضا لدى واطسون، ولدى هب. ويتفق هؤلاء-رغم الاختلاف النسبي في التنظير أو في استخدام المصطلحات-على أن الإبداع يحدث عند النجاح في القيام بتكوين تركيبات جديدة من أنماط مختلفة غير مترابطة من المنبهات (كلمات أو أشكال بعضها قديم وبعضها جديد). وعرفت الأصالة بأنها ربط جديد بين اثنين أو أكثر من أشكال العناصر التي لم تكن مرتبطة من قبل في مجال الخبرة، ومن أجل تحقيق هدف جديد وسعيا وراء التحرر من سيطرة الحلول المألوفة[4]. كذلك أكد المنظرون المعرفيون أمثال وتكن Wit kin، وجارد نر ,Gardener وجبسون I. Gibson على أهمية عمليات استقبال المعلومات وتخزينها ومعالجتها وتنظيمها بطريقة جديدة تتسم بالمرونة، ومن خلال أساليب معرفية تتسم بالكفاءة والقدرة السريعة على تغيير وجهات النظر، والتفسير الجيد للمعلومات التي يتم التقاطها وهو تلك العملية التي أكد جبسون على أهميتها في إدراك الأعمال الفنية وفي إنتاجها أيضا [5]. و لسنا في حاجة إلى التأكيد على أن التنظيم وإعادة التنظيم بطريقة جديدة للمدركات المتاحة سواء في الواقع، أو على مستوى التصور الذهني مما أساس عملية الإبداع لدى أصحاب نظرية الجشطلت، وذلك التنظيم الذي يحقق التوازن ويخفض التوتر، وقد أكد برونوفسكي J. Bronowski أن ما يدفع أكثر المصورين والنحاتين إبداعا إلى العمل هو البحث عن التنظيم الأساسي للطبيعة سعيا وراء النظام الكامن تحت السطح»[6]. وكان كاندنسكي يقول بأن «العنصر الجوهري في العمل الفني هو عنصر خاص بالتنظيم المتناغم المتوازن للأجزاء»، و كذلك كان سيزان يؤكد على هذا حين قال بأن النشاط الفني في جوهره يهدف إلى الوصول إلى النظام البنائي داخل مجال احساساتنا

البصرية»[7]، و نجد أقوالا مشابهة لدى عديد من الفنانين المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم واهتماماتهم. فالإبداع عموما يبدو وكأنه محاولة من المبدع لتنظيم العالم أو الواقع المدرك، يتم هذا عموما في حياة المبدع، وتشتد هذه الحالة وتبلغ أوجها وذروتها في لحظات أو فترات خاصة من حياته حين تنشط القدرات الإبداعية بطريقة متميزة، فالمبدع يتحرك من فوضى الأشياء والمدركات وعدم مناسبتها أو تكاملها إلى تكامل الأنظمة وتناسبها واتساقها وجودتها وأصالتها وإتقانها، مارا خلال ذلك بعديد من العمليات الإبداعية وملتقطا أثناءها العديد من المنبهات والمعلومات والهاديات، ومستدعيا خلال ذلك كل ما استطاع أن يكتسبه من خبرات تراكمت عبر المعرفة بالتراث الإنساني وبالمنجزات البشرية التي يقوم على أساسها إطاره النوعي الخاص، و محاولا أن يضيف إليها أنساقه الجديدة واكتشافاته البصرية المتميزة، فهو أكثر حساسية من غيره لأي خلل يلاحظه أو أي نقص يدركه في أي نسق من أنساق الحياة بما فيها الفن، وكل ذلك يؤكد لنا أهمية عمليات التنظيم وإعادة التنظيم والسعي نحو التنظيمات الجديدة في النشاط الفني عموما وفي فن التصوير بصفة خاصة.

2- الإبداع في سياق اجتماعي:

تبين لنا من نتائج الدراسة الحالية أن البعد الاجتماعي للإبداع في فن التصوير قد ظهر كعامل متميز في هذا المجال، وقد ظهر أن هذا العامل له فاعليته ووجوده في المراحل المختلفة للعملية الإبداعية. فالإبداع هو عملية تفاعلية قوامها الاحتكاك النشط الإيجابي بين الفرد والجماعة. وقد أكدت على هذا دراسات سابقة عن العملية الإبداعية، فالعمليات الإبداعية التي يقوم بها المبدع بعد انتهاء عمله تم اعتبارها «محاولة لبناء النحن»، أوهي محاولة لرأب الصدع الناشئ عن الصراع الناجم عن تصدع النحن، فتبرز لدى الشخص الحاجة إلى النحن التي تدفعه إلى السلوك المؤدي للإبداع... وما يدفع المبدع إلى حركته هو قوة الحاجة إلى النحن، وقد تم افتراض أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور «علاقة معينة» بينه وبين مجتمعه، وتم تفسير ذلك من خلال النظر إلى «ظاهرة الإبداع» باعتبارها ظاهرة مشروطة، وشرطها الأول ينبغي البحث عنه في المجال الاجتماعي للعبقري

«كذلك تم التأكيد على «فرض نحن» الذي تم تحقيقه تجريبيا ويشير هذا الفرض إلى أنه «عندما تعمل جماعة من الناس سويا، يندر أن يظلوا مجرد مجموعة من الأنوات المستقلة، ولن يحدث هذا إلا تحت ظروف خاصة جدا، وبالتالي يعمل كل منهم باعتباره جزءا من كل، وهدف حركة الشاعر التي تتضمن اعترافا ببعض الحواجز هو تحقيق الاتزان المفقود، فمع التقليل من حدة الشعور بأننا والآخرين لدى الشاعر إذا أصبح أمام «آخرين» يقبلون ما يلقى إليهم، وبالتالي تتحقق لهم «نحن» جديدة، هو الذي نظمها، إلى حد ما، فهو يرتضيها، ومن ثم فالشاعر والمتذوق يكونان «نحن» وحركة الشاعر مدفوعة نحو هذه النحن الجديدة.... وحركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو الآخر»[8] وكما يقول عبد السلام عبد الغفار[9] فإن الفنان إنسان أولا وقبل كل شيء، ولا يوجد من الناس من لا يسره استحسان وتدير الآخرين. فالغاية القصوى للعمل الفني كما يقول صبحي هي أن يصل للآخرين[10].

وقد ظهرت نتائج مماثلة لذلك أيضا في دراسة العملية الإبداعية في القصة القصيرة التي قمنا بها، حيث ظهر البعد الاجتماعي للإبداع كعامل متميز من العوامل الثلاثة التي استخرجت من التحليل العاملي. وظهرت أهمية هذا الجانب في دراسة الإبداع في الرواية «فالعمل الإبداعي في الرواية لا يتم في فراغ، ولا تتصور وجود فرد لا ينتمي إلى جماعة تتحمس لبراعته وتقوم من هبوطه، وإذا أحس المبدع لحظة أنه بدون سند نفسي يتعاطف معه ويتفهم وجهة نظره فإنه حينئذ قد يترك الموقف تلقائيا ودون تردد»[11]، و قد ظهر ما يشبه ذلك إلى حد كبير أيضا في دراسة الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية.

وقد أكدت النتائج السابقة أيضا بشكل أكثر تحديدا على دراسة د. عبد الحليم محمود السيد التي توصل فيها إلى مجموعة من النتائج خاصة أهمية دور الأسرة في الارتفاع بمستوى القدرات الإبداعية. ومن هذه النتائج نذكر ما يلي:

1- ترتفع القدرات الإبداعية لدى الأفراد الذين ينشئون في أسر تتيح لهم فرص التعبير عن أفكار جديدة، أو عن أفكار شائعة ولكن بأساليب وتكوينات مبتكرة، وتشجعهم على التعبير عن تخيلاتهم وفضولهم، وعلى القيام بالأعمال الصعبة أو غير المألوفة لمن في عمرهم.

2- ترتفع القدرات الإبداعية عند الأفراد الذين يشعرون بحب والديهم تجاههم، دون تعرضهم لحماية زائدة، أو إسراف في التدليل من الوالدين.

3- ترتفع القدرات الإبداعية عند الأفراد الذين يشعرون في طفولتهم بأن الوالدين (أو أحدهما على الأقل) يثقان في قدراتهم واختياراتهم ويتركان لهم هامشا من الحرية الشخصية في الاختلاف معهم وفي اختيار أصدقائهم، كذلك ترتفع القدرات الإبداعية لدى الأفراد الذين يكنون احتراما حقيقيا للأب، ويكنون حبا عميقا للأم ولدى الأبناء الذين لا يتعرضون كثيرا للعقاب البدني من الوالدين، وإذا وقع عليهم العقاب فإنه غالبا ما يكون لفظيا ورمزيا أكثر منه ماديا وبدنيا. أيضا ترتفع القدرات الإبداعية لدى الأطفال كلما كان الوالدان ذوي اهتمامات وهوايات متنوعة ولكنها غير متنافرة، مما يتيح للطفل مجالات وبدائل مرجعية أوسع لاكتساب الخبرات والمهارات وإشباع الفضول، كذلك ترتفع القدرات الإبداعية كلما أتاح الجو الأسري للأبناء فرصا للقراءة والاطلاع في مجالات متنوعة، وكلما أتيحت الفرصة لتوجيه الأسئلة ومناقشة ما يقرؤونه، وكلما ساعد الجو الأسري كذلك على الاستمرار في المحاولة رغم الفشل أو الإحباط المبدئي[12]. هذه النتائج وغيرها تتفق معها بشكل أو بآخر النتائج التي سبق أن توصلنا إليها عن تكوين الإطار والبعد الاجتماعي للإبداع وغير ذلك على أن تمتد بحدود المجال إلى ما هو أوسع من مجال الأسرة إلى المجتمع الكبير الذي يعيش فيه المبدع.

3- الإبداع والدافعية:

أظهرت نتائج الدراسة الحالية أهمية الجوانب الدافعية في العملية الإبداعية لدى المصورين، وقد ظهر ذلك على عامل متميز تفاعلت متشعبة عليه العمليات ذات الطبيعة الدافعية، وأكدت هذه النتائج على أهمية كبيرة للدافعية الإبداعية ليس في عمليات الإبداع الحالية لدى المصور فقط بل أيضا خلال عمليات تكوينه الأولى، وهنا يكون لمفهوم «الإطار» أهمية كبيرة باعتباره «العامل المنظم» للدافعية وللأهداف الإبداعية وللمدركات والمكتسبات وأنساق التعلم والمعرفة ذات الأهمية.

كذلك أكدت النتائج الحالية على أهمية التوتر الدافع الذي أكدت على

أهميته من قبل دراسته «الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة:< فالشاعر يندفع نتيجة لالتقاء التجربتين (القديمة أو الماضية والحديثة أو الحالية) وامتزاجهما «يندفع في نشاط يهدف إلى خفض التوتر وإعادة التوازن. ويكون هذا النشاط منظما بفعل الإطار فتكون النتيجة قصيدة، ومن المحقق أن اختلال الاتزان يختلف باختلاف التجارب التي يلقاها الفنان، بحيث يمكن أن نتحدث عن اختلال سطحي واختلال عميق، واختلال بالغ واختلال ضئيل».

هذا التوتر الدافع يكون في بداية العملية الإبداعية سطحيا لكنه سرعان ما يتراكم تدريجيا، ويتزايد مع تزايد المبدع في عمله ومع اشتداد الفعل الإبداعي، هذه النتيجة ظهرت لنا خلال دراستنا لعملية الإبداع في فن التصوير، وظهرت قبل ذلك في دراسة الشعر «والظاهر أن هذا التوتر يكون في بداية العملية سطحيا، لكنه كلما اقترب من نهايته ازداد عمقا وثقلا على الأنا»، و تقوم في مواجهة هذا التوتر الدافع مجموعة من القيود والحواجز والموانع وعمليات التعطيل ومحاولات الكف التي تتنوع في شدتها وفي مدى انتشارها «لكن الشاعر يظل فدفعا بتوتره، وهو الآن يكافح ليخطو أو ليثب وثبة أخرى بعد الوثبة الماضية. ومن المحقق أنه في هذا الكفاح يشعر بأنانيته، فالأنا يحاول التغلب على حاجز يقوم في سبيله، ما هو هذا الحاجز بالضبط؟ إن الشاعر يعانيه باعتباره ضربا من الغموض قد ساد المجال بعد ومضة الوضوح الماضية، والظاهر أنه يكون مرتبطا إلى حد ما بقيود الصنعة واللغة، أو بالإطار بوجه عام بحيث يمكن أن يقال إن الشاعر ذا الإطار الأكثر استقرارا يكون تغلبه على الحواجز محققا وذا دلالة معينة، فهو لا يضطر في هذا السبيل إلى تحطيم قيود اللغة أو النظم مثلا كما يفعل بعض الشعراء المبتدئين»، وقد تأكدت هذه النتيجة أيضا من خلال دراستنا الحالية، فالمصور المبدع-كالشاعر المبدع-عادة ما يقوم في مواجهته العديد من عوامل التعطل والكف والإعاقة، سواء كانت متصلة بالتكنيك أو الخامة أو الرؤية البيئية والمادية أو متعلقة بالمرحلة التي يمر بها التصور أو التكوين، لكن التوتر الدافع يظل يوجهه نحو هدفه سعيا وراء مزيد من البلورة والتوضيح للتصور، أو لمجموعة التصورات الأساسية التي يعمل من خلالها، وقد تحدثنا في الفصل السابق عن حالات شعور المصور بعمليات

عدم استقرار الأشكال في الفراغ وصعوبة تحديد اللون المناسب، والعلاقات الأكثر تناسبا بين عناصر التكوين، والصعوبة المؤقتة التي قد تستمر زمنا طويلا من أجل التجديد والتجاوز والتطوير المستمر للإمكانات والوسائل الإبداعية، وغير ذلك من حواجز الإبداع التي ربما تغلبت على المبدع وأحبطته لو لم يكن التوتر الدافع يتسم بالقوة والاستمرارية والمرونة وعدم القابلية للتشتت أو التسرب في مسالك هامشية بعيدة عن المجال الفعلي للإبداع. وهنا تظهر لنا الأهمية الكبيرة لعامل «مواصلة الاتجاه» باعتباره «القدرة على تركيز الانتباه والتفكير في مشكلة معينة زمنا طويلا»[13]، فهذا العامل يضم القدرة والهدف والوسيلة والطاقة والإطار في مكون واحد متكامل يتسم بالاستمرارية والمرونة معا في آن واحد، وبدونه يصعب أن يكون المبدع موجودا ومؤثرا ومتميزا في مجاله الإبداعي.

والنتائج السابقة الخاصة بالدافعية الإبداعية والتوتر الدافع، وحواجز الإبداع ومواصلة الاتجاه أكدتها نتائج دراسات أخرى سابقة عن العملية الإبداعية خاصة تلك التي اهتمت بدراسة الإبداع في الرواية وفي المسرحية وفي القصة القصيرة.

والخلاصة أنه من الواضح أن نتائج الدراسة الحالية تتفق مع نتائج الدراسات الأخرى خاصة تلك التي أجريت في مصر عن العملية الإبداعية، وذلك في الموضوعات أو الجوانب التي سبق ذكرها، كما تتفق معها أيضا في تأكيد أهمية عمليات إبداعية أخرى كالتقويم والتعديل وحواجز الإبداع والعائد الذاتي بين المبدع وعمله، والعائد الاجتماعي بين المبدع والمحيطين به، وكذلك في تأكيد هذه الدراسات لأسبقية الكل على الجزء في النشاط الإبداعي والتفاعل المتواصل بين الكل والأجزاء، وتردد العمل الإبداعي وتراوحه في شكل وثبات بين الوضوح والغموض وبين الأنا والآخرين، وبين كل مكون من مكونات العمل الأخرى، مما يؤكد تكاملية النشاط الإبداعي، وهي نتائج أكدتها أيضا دراسات أخرى أجريت خارج مصر عن العملية الإبداعية خاصة دراسات بارون وباتريك وار نهيم.

ثانيا: الحركة الإبداعية: من المحاكاة إلى الأصالة:

من المناسب ونحن نقترب تدريجيا من نهاية هذه الدراسة أن نؤكد على

أن التقدم التدريجي الذي يمر به المصور من المحاكاة والتقليد والاقتداء إلى الإبداع والتميز والأصالة هو أمر صحيح أيضا بالنسبة لتلك التطورات التي مرت بها الحركة التشكيلية في فن التصوير العالمي،-وهي التطورات التي كانت تنعكس مباشرة بطريقة أو بأخرى على هذا الفن ورواده في مصر وكذلك من تبعوهم-، لقد كانت هناك دائما محاولات إنسانية مبدعة لإعادة النظر في الموجودات والأشياء وأشكالها وتركيباتها . وقد تقدم الإنسان بصريا من خلال هذه المحاولات. لقد كانت الكلاسيكية تؤكد على القيم الراسخة للأشكال الطبيعية مؤكدة على العوامل أو القيم الخاصة بالتشريح والمنظور، ثم كانت التأثيرية محاولة إبداعية لإزاحة الشكل جانبا والتأكيد على قيم الضوء واللون، ثم جاء سيزان وكان فكره ثورة تشكيلية حاولت أن تعيد للشكل رسوخه، ولكن بمنظور جديد، وهو ما أكدته التكعيبية بعد ذلك حين بدأت أولى خطواتها على يد بيكاسو سنة 1907. وتعاقبت تفاعلات المصورين ونظراتهم وتحليلاتهم وتركيبا تهم للشكل بعد ذلك وبلغت هذه العمليات ذروتها على أيدي فانين أمثال كاندنسكي وموندريان.. لقد كانت هناك دائما محاولات إنسانية للاستكشاف البصري والتجاوز. و نحن نرى أنه من المناسب أن نقف وقفة قد تطول بعض الشيء لإلقاء الضوء على هذا التقدم في مسار الحركة التشكيلية الإبداعية في التصوير العالمي، ولسنا في حاجة إلى تأكيد أن الفهم الجيد لتطور هذه الحركة قد يترتب عليه فهم أكثر جودة لواقع الحركة التشكيلية في الوطن العربي، تلك الحركة التي تقدمت من المحاكاة إلى الأصالة أيضا، ورغم أن المحاكاة عالميا تفهم على أنها مرادفة للكلاسيكية فإن استخدامها هنا قد يصاحبه العديد من التحفظات نظرا للعمر القصير نسبيا لهذا الفن في مصر والعالم العربي خاصة عندما نقارنه بالمدى الزمني الأكبر نسبيا لهذا الفن في أوروبا مثلا، وهذا الأمر ربما كان صادقا أيضا حين نتصدى لتفسير الإبداع في فنون أخرى كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية والموسيقى مثلا، أي فيما يتعلق بحداثة التعرف الحضاري نسبيا على هذه الفنون. وتفصيلا لما سبق نقول إننا لسنا في حاجة إلى أن نؤكد مرة أخرى على أن الإبداع كان وسيظل دائما محاولة للتجاوز و العبور، محاولة لتجاوز الذات أثناء فعل الإبداع نفسه من أجل وضع أفضل يكون أكثر قدرة على تحقيقها، ومحاولة لعبور

مظاهر النقص والقصور في العمل أو في الظاهرة التي يتعلق بها العمل واقعية كانت أو تصورية ذهنية أو فنية تكنيكية، ثم هو أيضا بالإضافة إلى ذلك محاولة لتجاوز الآخرين السابقين الذين قاموا بأدوارهم وتركوا ثغرات في أعمالهم يجب أن تكتمل، فخلال العملية التطورية الإبداعية الواعية التي مر بها المتميزون من المصورين، كان الفنان المبدع كما يقول بول كلي يستكشف الأشكال المنتهية التي تضعها الطبيعة أمامه ويفحصها بعينيه، ويقول لنفسه: «هذا العالم في شكله الحالي ليس هو العالم الوحيد الممكن، وكلما كانت نظرته أعمق ورؤيته أنفذ كانت قدرته على الامتداد بتصوراته من الحاضر إلى الماضي ثم إلى المستقبل أكثر سرعة وتأثيرا». هذه القدرة المميزة للمبدعين على الحساسية للمشكلات ونفاذ الرؤية والامتداد بالتصورات إلى أقصى ما يمكن للخيال أن يمتد إليه هي ما يميز المبدع أثناء كل عملية إبداع متميزة وأصيلة، وهي ما ميزت أيضا عملية الإبداع الكلية التي مر بها فن التصوير في تاريخه وخلال مراحل تطوره المختلفة، بدأ من الحاجز أو العقبة المتحدية التي وضعت أمامه حين اخترعت آلة التصوير الفوتوغرافي ومرورا بعديد من الحواجز والتحديات التي كان المبدعون في هذا الفن يحاولون دائما التغلب عليها. ومن خلال ما يشبه ما سماه توينبي بالتحدي والاستجابة التي لا بد من أن تكون إبداعية، وأيضا من خلال ما سماه فرناند ليجيه برد الفعل، ورد الفعل الحساس المضاد، وما سماه أرنهيم بالاتجاه الكشفي، وما سماه جوميرتيش بالاكتشاف البصري، وما سماه هر برت ريد بالنشاط التفسيري لعملية الإدراك، وكل هذه التسميات يمكن أن تتدرج بطريقة أو بأخرى تحت اسم أو مصطلح «عملية الإبداع».

لقد كان فن اليونان والرومان وعصر النهضة الكلاسيكي في أوروبا-كما يقول ريد هو فن تقليد أو محاكاة، كان كله عبارة عن محاولات لتمثيل العالم كما هو عليه في الواقع فعلا، ولكن كان هناك دائما نشاط يتداخل بين الوقائع البصرية وفعل تحقيق الرؤية، نشاط يمكن تسميته بالنشاط التفسيري الذي تقوم به عملية الإدراك، وتاريخيا يرجع الفضل للتأثريين بصفة خاصة في إثبات عدم وجود رؤية واحدة جاهزة للعالم الخارجي، على أن هذا الكشف الصحي كان يحمل في طياته النقيض-و هو التخلي

عن البناء المستقر والرشيد للعالم-، وقد قاوم التأثيريون الجدد ومنهم سوراه، وعلى رأسهم سيزان جهود تفتيت الطبيعة والإنسان، وحاول سيزان بالذات أن يعيد إلى التصوير الوجود الكامل للإنسان، ولم يعد من الممكن أن يكتفي المصور بأن يكون مجرد عين حساسة للغاية وساهرة على الواقع. كان سيزان يسعى لأن يكون إنسانا بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي مبدعا وخلاقا. يقدم عمله وفقا لقوانين يضعها الإنسان-أي قوانين قوامها الرؤية والعقل!، والإرادة والشعر-،ومن هنا... ومن هنا فقط نستطيع أن نقدر المدى الحقيقي لما أقدم عليه بيكا-حوالي سنة 1907 إذ طور محاولات سيزان بجرأة شديدة»[14]، لقد كان مزاج سيزان في أساسه كلاسيكيا-كما يقول ريد، لقد كان مهتما بالبناء والتركيب وكان يبحث عن الأسلوب أو الأساس الضارب في أعماق طبيعة الأشياء، وليس عن الاحساسات الذاتية الفردية التي غالبا ما تكون مضطربة. لقد شعر بأنه لن يحقق رؤيته دون تنظيم للخطوط والألوان بما يعطي ثباتا ووضوحا للشكل الذي ينقل إلى اللوحة، وكان طموحه هو الوصول إلى أعمال تذكارية نحتية خالدة مع المحافظة على تماسك الصورة البصرية [15] و هكذا فبينما كان سيزان يبحث جاهدا لجعل الانطباعية شيئا متينا دائما «لإعادة خلق يوسان ثانية من الطبيعة»، «بألوان وضوء»، فإنه كان يضع الأساس لتحول جديد من الشكل إلى التركيب في الفن، لقد حقق ذلك بالتخلي عن المنظور من نقطة واحدة، وكذلك بإعطاء الألوان قيما شكلية، وبهذا استطاع التعبير عن أشكاله كتراكيب «من سطوح لونية صغيرة»، ومن بين هذين الإبداعين طورت التكعيبية أولهما: «المنظور المتعدد النقاط» بارتباط مع فكرة أخرى لسيزان حول «الأسطوانة والكرة والمخروط»، لقد أدى ذلك في النهاية إلى تفتيت الموضوع / الشيء كشكل مغلق وتحلله في الفضاء المحيط به. أما الابتداع الآخر أي القيمة الشكلية للون-فقد أهمل، غير أنه كان الابتداع الأكثر ثورية»[16]. إن سيزان كان نهاية لتقاليد فنية بكاملها[17]، غير أنه كان بداية لتقاليد جديدة في الفن، تقاليد علمية لا تعترف إلا بمادية الطبيعة فقط.... إن تحول القرن العشرين من الشكل إلى التركيب في الفن هو تعبير لتحول جديد آخر- اقتصادي / اجتماعي من الفردية إلى الجماعية. فخلال جيل واحد تمكن الإنسان من تفليق وتجزئة الذرة والعالم معا، أما في الفن فإنه جزأ الشكل

إلى تركيب» [18].

لقد كان تصور سيزان للواقعية هو ما أدى إلى ظهور التكعيبية التي كانت فعلا تشويها (تحريفا) للموتيف نتج عنه تركيب مستقل. وقد أوحى هذا التطور بابتكار واقع تشكيلي مستقل تماما، لم يكن بمثابة تحقيق للموتيف (المنظر الطبيعي أو البورترية أو الطبيعة الصامتة مثلا) كما كان الأمر لدى سيزان، بل خلق لهذا الموتيف وإبداع له.[19]، لقد ولدت التكعيبية-كما يقول ليجيه-من خلال الحاجة إلى رد فعل تجاه الانطباعية التي كانت بمثابة رد فعل تجاه الكلاسيكية. وقد بدأت التكعيبية من خلال النغمات المونوكرامية ولم تصبح تلوينية إلا بعد ذلك بفترة. إن الحركة التشكيلية المعاصرة تتميز بتحرر كامل من الاهتمامات التشكيلية المعتادة من خلال إحساس الفنان بالاختزال والتحكم والتدقيق في اختيار العناصر والقدرة على التحرك بحرية. وما فعله المعاصرون (الوحشيون والتكعيبيون، السرياليون، التجريديون) هو أنهم طوروا ببساطة هذه الحرية وأكدوها، وكل شيء مرتبط ببعضه البعض، فالمدارس الفنية لا تحطم بعضها البعض، لكن هناك استجابات داخلية تكمن في كل منها تجاه الأخرى»[20]. إن تقدم فن التصوير المعاصر يمليهن فهمه من خلال مفهوم رد الفعل الحساس المضاد، ومن خلال فهم الصراع من أجل التجاوز بين القديم والحديث، بين الثابت والمتغير، بين الشكل واللون، بين الذات والموضوع، بين التمثيل والتجريد، بين المحاكاة والإبداع، بين الفرد والجماعة، بين الشعور الحاد بالنقص أو الحساسية للمشكلات والتوق الأبدي للاكتمال والتوازن، وقد تم اعتبار ما قدمه سيزان «متضمنا تناقضا وهميا آخر ورثته التكعيبية عنه وحاولت معالجته، فقد كان فنه ذروة في فهم الطبيعة «كيان من مواضيع جاهزة»-تكوينا اندماجيا لا يمكن تجاوزه في أي نحو فني أبعد للمادة إلا بالانتقال إلى مستوى أعمق في الطبيعة، غير أن مثل هذا الانتقال يعني استبدال نظرة إلى العالم بأخرى وبالتالي إحلال العملية الطبيعية محل الموضوع الطبيعي كمجال للتحري الفني، إنه يعني خلق بديل فني جديد مختلف نوعيا، وقد قدم هذا البديل كل من بيكاسو ويراك حين شرعا في خلق فن جديد بتأسيس بديل آخر: أي بإحلال الموضوع الذهني التصوري محل الموضوع الطبيعي»[21]، وهكذا يمكننا القول بأن فن التصوير المعاصر

تقدم من التأكيد على الموضوع الطبيعي الخارجي أو الشيء المرئي إلى التأكيد على العملية الطبيعية الخاصة بالتفكير التصوري الإنساني والذي ينتج عن التفاعل الحميم والعميق بين الإنسان والطبيعة، لقد تم التأكيد على أهمية المشاعر والاحساسات ووجهة النظر والخيال والتصور الإنساني، وهي عملية يشارك فيها التعبيريون أيضا على اختلاف اتجاهاتهم، ويتفق هذا مع نظرة الفيلسوف والناقد الإسباني «اورتيجا جاست» إلى تطور فن التصوير باعتباره قد تقدم من خلال تراجع الاهتمام بالموضوع (الأشياء) وتزايد الاهتمام بالذات، فالمصور المعاصر يبحث عما يوجد خلف المظهر الخارجي للأشياء لكي يقوم ببناء وتكوين الأشكال والتركيبات الفنية الجديدة المبنية على أساس خبراته الذاتية ورؤيته الموضوعية وتصوراته الإبداعية [22]. وهذه النظرة التطورية التي تقوم على أساس الحساسية للمشكلات والصراع والتحدي والسعي نحو التقدم والتطور، والأصالة لم تقف حدودها عند التكعيبية تحليلية كانت أو تركيبية، بل تم تطويرها على أيدي فنانين آخرين خاصة أصحاب التجريدية التعبيرية (كاندنسكي مثلا)، والتجريدية الهندسية (موندريان مثلا)، وبلغت ذروتها على يد فنان متعدد الاتجاهات ومتنوع الأساليب، وكان بمفرده ثورة في عالم الفن التشكيلي المعاصر وهو بيكاسو، ذلك الذي «أحس بالحاجة إلى إخراج التصوير عن طريق الخداع المسدود، بعد أن تمرس على الحرفيات التي استخدمها الأساتذة السالفون والمعاصرون له، وبعد أن أثبت قدرته على مجاراة أستاذيه انجر وكورو. لم تعد المادة هي النموذج ولم تعد المحاكاة هي الغرض، ولا الموضوع هو المبرر»[23]. و لم يكتف بيكاسو بتغيير التصوير فحسب (إذ أنه لم يعد من الممكن أن يصور الرسامون كما كانوا يفعلون قبل ظهور لوحة «آنسات آفينيون» في عام 1907)، بل ساهم أيضا في تغيير أسلوبنا في الرؤية، وحركة عيوننا وإيماءات أيدينا. لقد أصبحت لنا مطالب أخرى بالنسبة لشكل مقعد أو حذاء أو منزل. فهناك خطوط منحنية وتماثلات وتناسقات-لم نعد نستسيغها-نحن نريد أن تتجاوب الأشياء مع إيقاع عصرنا، وعلى ذلك العصر طبع بيكاسو بصمته»[24]. والخلاصة أن فن التصوير المعاصر قد تقدم من خلال تراجع الاهتمام بالموضوع الطبيعي وتزايد الاهتمام بالواقع الذهني، لكن هذا لا ينفي بالطبع وجود تلك العملية الجدلية التفاعلية التي

تقوم بين الواقع الموضوع والواقع الذهني ويترتب عليها حدوث النشاط الإبداعي الأصيل والمتميز.

إن الفكر يؤثر في السلوك وكذلك يؤثر السلوك في الفكر، والعلاقة بين النظرية والممارسة هي علاقة هامة لسنا في حاجة إلى تأكيدها، لقد تقدم الإنسان المبدع من خلال التفاعل والاحتكاك المتزايد معه، ونجم عن هذا تحسين مستمر للأداء الفني وتغيير مستمر لوجهات النظر، وقد أكد على هذا الكثير من الفنانين الذين أجريت عليهم الدراسة الحالية، فمن المهم أن يكون هناك تصور واضح لدى الفنان عن دوره وعما يقوم به في الواقع وفي المجتمع، ومن المهم أن يتفهم جيدا موقعه بالنسبة لمجتمعه، وموقعه داخل مجتمعه بالنسبة لما يحدث خارجه. وبدون ذلك الفهم يمكن أن يحدث تباعد أو حالة من عدم التواصل الكبير بين الفنان ومجتمعه كما حدث مثلا عندما فشلت المدرسة التعبيرية الهندسية «السويرماتية» (لدى ناعوم جابو وكاندنسكي وكازيمير مالفيتش مثلا) في روسيا بعد قيام ثورة أكتوبر1917 لأن طبيعة المجتمع كانت تتطلب فنا قصصيا كلاسيكيا أكاديميا، ولذلك لجأ بعضهم إلى الهجرة أو تغيير الأسلوب أو إهمال الفن»[25].

ثالثا: مستويات الرؤية:

النشاط الفني نشاط إنساني محض يلجأ من خلاله الفنان إلى التفكير بالرموز مستعينا بالخيال، ويصل عن طريقه إلى أنساق إدراكية ومعرفية جديدة، ونعتقد أن الأهداف الأساسية للعلم (الوصف-التفسير، التحكم-التنبؤ-الإيجاز في الوصف) يمكن تطويعها لتتناسب بطريقة ما مع أهداف الفن، هذا مع وعينا باختلاف الوسائل أو بالأحرى المناهج التي تتناول بها كلتاهما الظواهر. فالفن كان-ويمكن أن يكون-وسيلة-أو منهجا-لوصف الظواهر الطبيعية والإنسانية وتفسيرها، كما أنه يمكن أن يكون وسيلة لضبط السلوك الإنساني والتحكم فيه من أجل تطويره وتحسينه من خلال الارتفاع باحساسات البشر ومداركهم وتزويدهم بالفهم الجيد لواقعهم وحياتهم. أيضا يمكن أن يكون الفن-ما دام مبنيا على أساس البصيرة النافذة والفهم العميق للمبدع-وسيلة للتنبؤ بما يمكن أن يحدث في حياة الأفراد والجماعات (بيكاسو كان مثالا على ذلك) وأخيرا فإن الإبداع الفني

يبحث عن الخصائص الأساسية للظواهر أو التنظيم الأساسي لها، ويقدم ذلك بطريقة موجزة محكمة، وهي عملية سبق أن أوضحناها في بداية هذا الفصل، ويرتبط بهذا النوع من الفهم وينبني عليه تصور آخر لعلاقة المصور المبدع بالطبيعة والحياة وهو ما يمكننا أن نسميه «بمستويات الرؤية في الفن». وكلمة الرؤية هنا مرادفة لمعنى الإدراك أو النشاط التفسيري للمبدع بهدف إعطاء معان معينة للمدركات، وهي هنا لا تختلط لدينا بالمعاني المرتبطة بالكلمة والتي تحدث عنها «رتشاردز» وحذر من استخدامها لما فيها من خطر مرده غموض هذه الكلمة وليسها ![26] على أن رتشاردز كان يتحدث عن النشاط الخاص بالمتذوق حين يتعرض للوحة فنية يشاهدها، وقد تكون لوحة كلاسيكية بسيطة أو لوحة من لوحات سيزان المركبة، كما أنه كان يميز بين استخدام مصطلح «رؤية» بالمعنى الفيزيقي الفسيولوجي ثم بالمعني السيكولوجي الخاص بإعطاء المعنى والتفسير الذي يقوم به المتذوق، وهذه التحفظات لا تمنعنا كما قلنا من استخدام هذا المصطلح بالمعنى الذي حددناه، والذي يرتبط بمعنى النشاط التفسيري الادراكي للمبدع وهو يتعامل مع ظواهر الطبيعة ويعالجها، ومن ثم فإنه يمكننا أن نحدد ثلاثة مستويات للرؤية الفنية الخاصة بالعلاقة بين المصور المبدع والطبيعة أو الحياة وهي كما يلي:-

1- مستوى الرؤية البسيطة أو المباشرة:

وهو المستوى التسجيلي المباشر. ودور الفنان هنا يكون هو النقل أو المحاكاة أو التسجيل. إنه يكون في أقرب حالاته إلى آلة التصوير الفوتوغرافي في استخداماتها البسيطة. ودور الطبيعة أو الواقع الخارجي يكون هو السائد والمسيطر على العمل أكثر من دور الفنان.

2- مستوى الرؤية الوسيطة أو الانعكاسية أو غير المباشرة:

وهنا يحدث توازن متناسب بين دور الفنان وتواجده في العمل ودور الطبيعة وتواجدها، الفنان هنا له رأي وله وجهة نظر وله دور تقويمي توجيهي إبداعي. وإذا كان الإدراك المباشر هو المسؤول عن العمل الفني في المستوى الأول فإن عمليات التصور التي تكون بمثابة الإدراك + المعنى

الموحي به هي السائدة عند هذا المستوى.

3- مستوى الرؤية المركبة أو الرؤية الإبداعية:

وهنا ينقلب التوازن الخاص بالسيطرة والذي كان متكافئا بين المبدع والطبيعة عند المستوى الثاني، ينقلب ليصير في صالح الفنان ولمصلحته عند هذا المستوى الثالث، ويصبح للتأمل والخيال دورهما الكبير، إن محاولات المحافظة على التصور التي كان يتمسك بها الفنان عند المستوى الثاني تصبح محاولات لتجاوز هذا التصور، وخلق تصورات جديدة عند المستوى الثالث. إن الفنان هنا ينطلق إلى عالم الكشف والأساطير والرؤية الكونية الشاملة، إنه لم يعد محددا بقيم وتقاليد إنسانية محدودة يحاول أن ينبه إلى أهميتها كما كان يفعل عند المستوى الثاني فقد أصبحت القيم والتقاليد والمفاهيم التي يبحث عنها عند المستوى الثالث أكثر عمقا واتساعا وشمولا، إنه مستوى الحلم الذي طالما راود أعظم الفنانين إبداعا في الفن الإنساني عموما لقهر كل ما هو ضد الإنسان ووجوده، نجد ذلك في «موبي ديك» لملفيل، وفي «الدب» لفوكنو، وفي «العجوز والبحر» لهمنجواي. نجده في «البطولية» لبيتهوفن، وفي «الجيرنيكا» لبيكاسو، ونجده معبرا عنه بطريقة جيدة لدى «بول كلي» حين قال «أحيانا ما أحلم به بعمل ذي اتساع كبير وواقعي، عمل يمتد عبر النطاق الكلي للعنصر والموضوع والمعنى والأسلوب، وأخشى أن يظل هذا حلما، ولكنه يعد أمر طيبا حتى الآن أن أفكر في إمكانية هذا بين الفينة والفينة، ولا شيء يجب التعجل به،. إنه يجب أن ينمو وفقا لقانونه الخاص، وإذا حان الوقت المناسب لهذا العمل فإنه سيكون الأجود تماما. إننا يجب أن نبحث عنه، لقد وجدنا الأجزاء ولم نجد الكل». ويقول هر برت ريد «إننا لا نعرف عملا له مثل هذا الاتساع والعمق الواقعي العظيم إلا «جيرنيكا» «بيكاسو»، ويؤكد هذا ويمتد به إلى العديد من أعمال بيكاسو «روجيه جار ودي» حين كان يحاول تحديد معنى الأسطورة في الفن فقال «إن خلق الأسطورة عمل إنساني أصيل، هدفه تجاوز الطبيعة والتكنيكيات العارضة التي نسيطر بها على الطبيعة، ومهمة الفن هي خلق الأسطورة، فمنذ عهد «هوميروس» حتى «دون كيشوت» عند «سرفانتس»، ومنذ «فاوست» جوته حتى «الأم» عند جوركي، كان خلق الشخصية الإنسانية

البطولية المعبرة في كل مرحلة عن مصير الإنسان ومستقبله، قضية ملحة مطروحة برمتها على الإنسانية. وكان بيكاسو من الجسارة بحيث اعتبرها الغرض الأصيل للتصوير وقد رسم خطوط تلك الرؤية الأسطورية الغنائية والملحمية معا، لعصرنا هذا، بما فيه من مسوخ وتمردات ضد البشاعة وبما فيه أيضا من تأكيد لإرادة الإنسان ولآماله ومعاركه وانتصاراته، فهناك لوحات تعلن الحرب وتوجه الاتهام وتتحدى وتمنح الأصل وتؤكد على كل جوانب الحياة المؤلمة منها والباسلة والفياضة عند البشر الحقيقيين في عصر الغضب والرؤية المخيفة».[27].

إن مستويات الرؤية التي تحدثنا عنها ترتبط بمستويات من الدافعية الإبداعية ومستويات من الطموح الإبداعي ومستويات من الطموح الإبداعي ومستويات من الخبرة الإبداعية أيضا، ويمكننا من فحص إجابات المصورين في الدراسة الحالية على عديد من الأسئلة (وقد أوردنا الكثير منها في الفصل السابق)، أن نؤكد أن المصور المبدع يتحرك خلال تطوره الإبداعي من التمكن من التكنيك والوسائل والتزود بالكثير من المعرفة والخبرة عند المستوى الأول إلى تكوين وجهة نظر، أو تصور خاص أو رؤية متوازنة مع الطبيعة عند المستوى الثاني، ثم يحاول بعد ذلك أن ينطلق في عوالم التجديد الإبداعي التي تتفق مع التعبير المقترن بالإبداع والذي يقول بأن «هذا العمل لم يسبق إليه»، «إن العمل الفني في حقيقته عمل إبداعي يمارس فيه الإنسان قدرته على الخلق... والفن وليد ذلك التأثير بين الإنسان والطبيعة ونتاج عمل من أجل تغييرها وتكييفها تحقيقا لذاته وإرضاء لحاجاته الوجدانية والمعنوية، إن العمل الفني يتطلب من الإنسان ألا ينتقل من موضوع التجربة الحسية إلى التصور وحسب، بل يقصد عالم الرمز تاركا بذلك عالم الواقع متجها نحو ما ينبغي عمله حيث يخلق المستقبل بيديه، فالخلق الإبداعي اكتشاف لغايات جديدة وليس مجرد إنتاج فكري، بل هو تحقيق للإنسان بكامله، ويقول جوته: «على الفنان أن ينشئ مملكته الخاصة في الطبيعة، وأن يخلق من الطبيعة طبيعة ثانية. وفي هذه الكلمات يتحدد المفهوم الحقيقي للعمل الفني من أنه ليس محاكاة بل إبداعا»[28].

ونعتقد في النهاية أن الانتقال من المستوى الأول للرؤية الفنية إلى المستوى الثالث هو أمر يصدق على أغلب الفنانين المبدعين كما يصدق على

الحركة العامة لتطور فن التصوير عبر التاريخ.

رابعا: التفكير البصري:

التفكير في فن التصوير هو تفكير موجه من خلال الأشكال من حيث طبيعتها ومكوناتها وعلاقاتها وقابليتها للتغيير والتطوير. والمصور كما يقول ارنيهم يعتمد على التفكير البصري وباستخدام الأشكال، لكن ما هو الشكل؟ يقول «ارنست فيشر» إن «ما نسميه شكلا إنما هو تجميع للمادة بطريقة معينة، ترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقرارها»[29].

أما هر برت ريد فيشير إلى أن «الشكل هو الهيئة التي يتخذها العمل الفني، لا فرق في ذلك بين البناء المعماري أو التمثال أو اللوحة أو القصيدة أو المعزوفة الموسيقية، فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلا معينا خاصا، وهذا الشكل هو هيئة العمل الفني»[30]. وينظر أرنهيم إلى الشكل نظرة مختلفة عن ذلك حيث يفرق بين الشكل Form والهيئة ,Shapeأو المظهر الخارجي للشيء ويقول بأن «الهيئة هي الجوانب المكانية الخاصة بخصائص المظهر الخارجي للأشياء، ولكن لا يوجد نمط بصري يكون عبارة عن ذاته فقط، فلا بد من أنه يمثل شيئا ما وراء وجوده الفردي، وهذا يشبه القول بأن الهيئة ككل هي شكل لمحتوى ما، والمحتوى أو المضمون ليس هو بالطبع مادة الموضوع أو خامته»[31]. وكأن استخدام أرنهيم لمفهوم الشكل هو استخدام يتضمن الهيئة والمضمون وهو استخدام مناسب إلى حد كبير. إن كلمة الشكل لها تاريخها، كما أن للرؤية تاريخها، فهذه الكلمة كما يقول الناقد الألماني هونيخ D. Honich مشتقة من الكلمة اللاتينية Forma التي تعني الشكل الخارجي أو المرئي لجسم ما باعتباره متميزا عن مادته أو لونه، وقد رأى أرسطو في الشكل-التركيب الملموس القابل للإحساس الخاص بشيء ما-. وفي العصور الوسطى تم النظر إلى الشكل على أنه شيء مفارق للظواهر حيث أن له صفات الفكرة، ووفقا لتصور أفلاطون فإن الواقع يكمن في الفكرة. وفي الصورة المثالية وليس في عالم الظلال الخاص بمظاهر الأشياء، وخلال هذا التاريخ الفلسفي اكتسبت كلمة الشكل وظيفتها المتناقضة في بعض الأحيان، والقضية الخاصة بما إذا كان الشكل تابعا للمضمون أم المضمون تابعا للشكل هي قضية قديمة تماما، وفي مراحل

تاريخية مختلفة ثم اتخاذ القرار بطريقة مختلفة، ففي العصور الوسطى كان المضمون هو السائد. ومنذ عصر النهضة أصبح الشكل أكثر استقلالا، واستمرت هذه الاستقلالية بطريقة أو بأخرى، ويقول المعماري الأمريكي لويس سوليفان L. Sullivan «إن الشكل يتبع الوظيفة ويكتسب وضعه النظامي من خلال هذا الموقع». فالشكل الذي لا تكون له وظيفة ما يبدو فارغا ولا لزوم له، وعند ما تحرر الشكل أولا من الصياغة الزخرفية للعصر الباروكي أصبح له طابعه الموضوعي (أي أن خصائصه المميزة أصبحت هي تلك الخاصة بالموضوع الذي يمثله)، وتم الإدراك. أن الألوان والأشكال في فن التصوير لا تستخدم من أجل إعادة إنتاج الموضوعات أو الأشياء الموجودة، بل إن عليها واجبا والتزاما هو إبداع الأعمال الفنية. وفي سنة 1890 صاغ موريس دينيس M. Dennis هذه القضية بقوله «على المرء ألا ينسى أن اللوحة قد تمثل خيول الحرب أو امرأة عارية أو أي نوع من الأقاصيص، ولكنها بالإضافة إلى ذلك وفي المقام الأول سطح ترتبط به الألوان بنظام خاص». وفكرة إبداع عالم فني آخر مواز لواقع الحياة منحت الأشكال ميزة أكبر في أن تكون لها وظائفها الخاصة بها في حد ذاتها. والفن التمثيلي هو ما جعل ميلاد الفن التجريدي الذي لا يقوم بإحالات كبيرة خارج ذاته أمرا ممكنا[32].

هذه القضية يعالجها أنطوني توني، معالجة أخرى من خلال التأكيد على فحص الأفكار الأساسية، أو التصورات الخاصة لدى أصحاب الاتجاهات الفنية عبر التاريخ. فالكلاسيكية قد أكدت على أن ما نسميه بالموضوع هو ظل للفكرة التي هي الموضوع الحقيقي، و «احساسات تخدعنا، وهدفا يجب أن يكون هو إدراك العالم الحقيقي الخاص بالأفكار الجوهرية وعلاقاتها وتجلياتها بالنسبة للفنان في الفن». وظهر ذلك لدى يوسان وانجر مثلا. أما الرومانتيكية فقد أكدت على أن «ما نعرفه من الموضوعات الخاصة هو بالضبط احساساتنا بها، والمعرفة هي احساسات معقدة لا نستطيع أن نتأكد من الموضوعات أو الأفكار المطلقة الخاصة بها، وما نعتبره عادة موضوعا ماديا يصبح مجموعة من الاحساسات الشخصية التي تم الشعور بها، أو مجموعة من الأفكار الذاتية الخاصة بالموضوع»، ويستخدم الرومانتكيون التضاد التشكيلي للتعبير عن أغراضهم السيكولوجية ومنهم على سبيل المثال: المدرسة البار وكية، تعبيرية فان جوخ، السريالية

رو ينز وديلاكروا وبول كلي. أما الطبيعيون فقد أشاروا إلى أن كل الأفكار التي نعرفها هي أفكار شخصية إنسانية ذاتية ومن ثم لا تستحق الثقة بها. والعالم المادي يسبق أي فكرة إنسانية عنه. ولكي نفهم هذا العالم يجب أن نطلقه بقدر الإمكان من الإدراك الشخصي المتميز، إننا يجب أن نلاحظه بطريقة واضحة ونقيس علاقاته الطبيعية والميكانيكية. والموضوع المادي هو موضوع حقيقي وأفكارنا عنه مجرد انعكاسات لخبراتنا الخاصة به. ومن أبرز الممثلين لهذا لاتجاه: فيلا سكواز، والمدرسة التأثيرية خاصة لدى مونيه وبيسارو و سوراه وسيناك.

وهناك فريق مادي آخر يعتبر أفراده هذا التأكيد الميكانيكي محدودا للغاية ومختزلا في عدم تفسيره للتعقيدات المختلفة الخاصة بمستويات الواقع، وكذلك الدور التحويلي للأفكار والوعي الإنساني، وبالنسبة لهذه المجموعة فإن الخبرة المادية أو الموضوع يأتي أولا، و لكنه يكون الموضوع في ضوء أفكارنا عنه، وقوى الواقع تتحرك كعارضات داخلية متصارعة يحد بعضها البعض، والواقع متعدد الجوانب ويتكون من مستويات مرتبطة ومستقلة أيضا ومتعلقة بالتعقد المتزايد، وكل تغير أساسي مستمر، وكذلك التغيرات الصغيرة المستمرة ينتج عنها في النهاية تحويلات سريعة أكثر اكتمالا. وفي الفن فان الوجهة من النظر سوف تنفذ من المظاهر الخارجية للأشياء، وتعبر عن ثراء الواقع في مركب من الفكر والحساسية، وهذا الفن يسمى بالواقعية، ويؤكد على المعنى الاجتماعي للفن. والعلاقات الفنية هنا ليست مقدرة مسبقا أو محددة حتما من قبل، ولكنها تنزع أو تستخلص بطريقة أصيلة من نسيج ومن خلال الوعي الاجتماعي أكثر من مجيئها من الواقع الفردي. وهناك تفاعل حميم بين الذات / الموضوع وبين المادة/ العقل وبين المضمون / الشكل والممارسة والنظرية وكلها أمور غير منفصلة فالتغير في واحد منها يغير الكل.[33].

والتصور الواقعي أنتج في الماضي فنانين أمثال كارافاجيو، وجويا، وتشاردان Char din, وكوربيه G. Cubit. أما الواقعية الجديدة فلا يمكن أن تكون هي الخاصة بهؤلاء، ولكنها تشتمل على خلاصة الخبرة والتراث الإنساني بالإضافة إلى الوعي الممتد إلى كل ما يمكن للعقل والخيال أن يكتشفاه. ويهمنا في هذا السياق أن نؤكد على أن رؤية الفنان وإيديولوجيته

ووجهة نظره واتجاهاته وقيمه وتصوراته حول الواقع والفن والعلاقة بينهما تؤثر دون شك على إبداعاته الفنية وعلى نوعية الاكتشافات البصرية التي يسعى إليها والتعبير التشكيلي عنها أيضا، كما يهمنا أن نشير إلى أن التمييزات الموجودة لخصائص اللوحات والأساليب الفنية التي تجعلنا نقول بأن هذه اللوحة تكعيبية أو كلاسيكية، واقعية أو سريالية، تجريدية أو تشخيصية..... الخ ليست تمييزات حاسمة في حالات كثيرة فكما يقول هر برت ريد «إننا قد نواجه تكوينات سريالية ذات هدوء كلاسيكي وتكوينات كلاسيكية ذات نوايا سريالية، وأن الأسلوب والدلالة يتداخلان ويعارض بعضهما الآخر بطريقة مستمرة. وأي محاولة للتصنيف الزمني غالبا ما تنتهزه لأنه لا توجد حقبة مغلقة على نفسها ومرتبطة بأسلوب واحد فقط»[34].

وتوضح لنا نتائج الدراسة الحالية أن هذا صحيح حتى بالنسبة للفنان المبدع الواحد، ذلك الذي يمر بعديد من المدارس الفنية وقد يمارس أكثر من أسلوب في فترة معينة وقد يعود إلى مرحلة سابقة بعد تجاوزها. مما يوضح أهمية تكامل إطار السلوك البصري وأنساقه وتكونه من أبنية متماسكة متكاملة. ولصدق هذا كذلك على حالة فنان مثل بيكاسو الذي عاد في الفترة من عام 1915 إلى عام 1921 إلى الواقعية الكلاسيكية بعد إبداعه للتكعيبية رغم الاختلاف الكبير بين الأسلوبين وما يقف خلفهما من أفكار.

أوضحت نتائج الدراسة الحالية الأهمية الكبيرة لعمليات التعلم والاكتشاف في الفن، والاكتشاف أهم من التعلم لكنه لا ينفصل عنه. والاكتشافات البصرية حتى أثناء العمل في اللوحة الواحدة عادة مما تمنح المبدع الدافعية للاستمرار في العمل، الدافعية لتحقيق الذات والسعي نحو الجديد والأصيل، والفنان أثناء ذلك يسير من حالة عدم الانتظام أو الوضوح إلى مزيد من النظام والوضوح وهذا لا يتناقض مع فكرة بزوغ التصور بطريقة كلية في البداية، فالتصور عندما يبزغ غالبا ما يكون غير مكتمل الجوانب، أو غير منتظم العلاقات وهذا يتم بالتدريج كما قلنا، كما أنه في بعض الحالات يبدأ الفنان بالتصور مكتملا، ثم يحاول تحقيقه، وفي حالات أخرى يبدأ في التحقيق في ظل عدم الوضوح أو الاكتمال ثم يصل إليهما في النهاية، ونعتقد أن كل لوحة وكل عملية فنية يكون لهما قانونهما الخاص فيما يتعلق بهذه النقطة مع التأكيد على أهمية الوضوح النسبي والتدريجي للتصور أثناء العمل في اللوحة وقبل ذلك أيضا، ويلعب التأمل دوره الكبير هنا وهو مرتبط بالتركيز ومرونة الفكر وأصالته، كذلك يكون للخيال دوره الهام في حل العديد من المشاكل التكنيكية والتصورية، وقبل ذلك كله يكون لعمليات الإدراك دورها الكبير، وكذلك شأن التفتح والانفتاح على الخبرة والتراث، فالمبدع يلتقط منبهات وهاديات

خارجية وداخلية، سابقة وآنية وقد يكون ذلك لوحة أعجب بها لأحد الفنانين، أو فكرة لديه، أو معلومة قرأها، أو أحد المنبهات المتميزة، أو المواقف اللافتة للانتباه، أو بعض الأحداث الجارية المؤثرة، أو ذكرى عاودته، أو فكرة راودته، أو إحساس سيطر عليه، أو كل ما سبق، في مركب متكامل يمتزج بالدافعية التي تتزايد مع محاولة بلورة التصور وتكوينه، فالمبدع ينتقل من إدراك الواقع والتفاعل معه إلى تكوين التصور ثم محاولة تحقيقه في حركة تفاعلية مركبة، وهو كذلك ينتقل من الإدراك البسيط إلى الإدراك المركب سعيا وراء الفهم الأجود والأكثر أصالة للواقع وللذات مندمجة في هذا الواقع، وهو في هذا لا بد له من أن يتمتع بأقصى قدر ممكن من الحرية، الحرية العقلية والحرية الجسدية، ولا بد من أن يكون قادرا على التفكير المرن الأصيل النفاذ القادر على إصدار الأحكام الصحيحة والجديدة، وكذلك القيام بالتعميمات والتجريدات البصرية المبنية على فهم عميق وقدرة أكبر على استيعاب التفاصيل والجزئيات الصغيرة، ولا بد له كذلك من أن يكون قادرا على المزج بين المتغيرات وعلى إحداث توالدات واشتقا قات لونية وشكلية ودلالية جديدة. إنه يكون قادرا على ذلك من خلال إمكاناته الإبداعية التنظيمية للخطوط والألوان ولغير ذلك من القيم التشكيلية، وفي أنساق معرفية جمالية متميزة وهي ما نسميها «باللوحة الفنية».

ومن المهم-كما يقول مونرو T. Munro-أن نرى الفن وهو يرتقى في النمط الثقافي الكلي، وكذلك وظائفه في إطار كلي يشتمل على مكوناته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتكنولوجية والدينية والسيكولوجية، وهذا هو ما يمكن أن يوضح لنا الطريق لفهم الفن ومعرفة كيفية ارتقائه. ومركز ووظيفة الفنان والمعايير التي تستخدم للحكم على عمله، فكل العمليات الخاصة بالإبداع والتذوق يمكن أن تكون مكونات متكاملة في الثقافة الكلية، فهي مؤثرة ومتأثرة»[35].

إن النشاط الفني الإبداعي تجسيد لأفكار الفنان ودوافعه وتصوراته وقيمه واتجاهاته وخبراته وتراثه وسمات شخصيته وتفضيلا ته وأنماط إدراكه وتفسيراته، وهو يعبر عن آماله وطموحاته ممتزجة بآمال وطموحات وتشوقات اجتماعية وإنسانية عامة، ودراسة هذا النشاط الإبداعي لا بد من أن ينعكس ويترتب عليها فهم أجود لهذا النشاط الإنساني، ويمكن أن

يبني على هذا الفهم محاولة لتعميم الفائدة أو الفوائد التي نجنيها إلى أطر أخرى مرتبطة كالإطار التربوي والإطار العلاجي والإطار الاجتماعي وغير ذلك من الأطر التي حاولنا بهذه الدراسة أن نتقدم خطوة نحو فهمها.

الهوامش

هوامش الفصل الأول

(1) Bolton, N. The Psychology of Thinking, New York: Meredith Corporation, 1971, P. 181.

(2) Crutchifiel, R. The Creative Process. Conference on the Creative Process, conference on the Creative Process, Berkeley: Univ. of California, Instituted of Personality Assessment and Research, 1961, ch. 6.

(3) أنظر مثلا:

Gardener, J.D. The Individual and Today's World, New York; A Mac Fordden-Bortell, 1966.

وأيضا:

Poincare. H. Mathematical Creation, In: The Creative process. ed. by B. Ghiselin, New York: The new: American Library, 1952. PP. 33-42.

وأيضا:

Ponamorev, L. In the Quest of the Quantum, Moscow; Mir. Publishers, 1973.

(4) د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة، دار المعارف، 1970، ص 46.

(5) Gogh, V.V. Letter to Anton Ridder Van Rappord, In: The Creative Process, ed. By B Chiselin, New York: The New. Amer. Libr. 1952, P. 293.

(6) Matisse, H. Matisse on Art, ed. by J.D. Flam, Oxford: Phaidon, 1978, P. 148.

(7) Gilot, F. 8 Loke, C., Life with Picasso, New York: Mc Graw-Hill, 1944, P.122.

(8) د. محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، القاهرة، عالم الكتب، 1980.

(9) Encyclopaedia Britannica Vol. 11, Chicago, Millian Ben Publisher, 1965, P. 36.

(10) Newten, H.H. An Artist's Experience, London The Bodley Head, 1953.

(11) Encyclipedia Americana, Vol.21, New York: American Corporation, 1962, P.111.

(12) Toney, A Creative Painting and Drawing, New York: Dover, 1966, P. 19.

(13) Daugherty, C. 6 Artists Paint Astill Life, (ed.) Westport conn; North Light publishers, 1977, P.7.

(14) Read, H. The Meaning of Art, London: Penguin Books, 1963, P. 37.

(15) Zervos, G. Conversation with Picasso, In: the Creative process, ed. By, B. Chiselin, New York: The New. Amer: Libr. 1952, PP. 55-60.

(16) Angelo. M. Michel Angelo, a Self Portrait, ed. by. Robert J. Clements, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1963, P. 24.

(17) Heim, A. Intelligence and Personality, London Penguin books, 1971, P. 37.

(18) Casson, S. Artists at Work, London: George G. Harrap. and Co. Ltd., 1933, P. 96.

(19) Dali, S. Diary of a Genuis, Lodon, Pan Books Limited, 1980, P. 114.

(20) د. محمود البسيوني، المرجع السابق، ص 155.

(21) Ruskin, J. The Elements of Drawing, New York: Daner, 1971, P. 56.

(22) Schwarz, H. Colour for the Artist, London: Studio Uista, 1980, P. 82.

(23) Read, H.A. Conise History of Modern Painting, London: Hudson & Methuen, 1980, P. 180.

(24) Read, H., Ibid, P. 248.

(25) هيجل، فن الرسم: ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة. 1981 ، ص 84.

(26) Leger, F. The Functions of Painting, London: Thames and Hudson, 1975, P. 119.

(27) Gombrich, E.H. The Visual Image, Scientific American, 1972, 223, 82-96.

(28) د. مصطفى سويف، المرجع السابق ص 140.

(29) Cranger, G.W. Psychology of Art, In: Psychology Survey No. 2ed. by K. Connolly, London: george allen, 1979. PP. 31-50.

(30) levi, J. Before Paris and After, In: The Creative Process, ed, by B. ghiselin, New York: The New amer, Libr., 1952, PP. 62-64.

(31) توماس مونرو، التطور في الفنون (ترجمة عبدالعزيز جاويد وآخرون)، الجزء الثالث، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص 481.

(32) Colquhoun, N. Painting: A Creatine Approach, New York: Dover Publication, Inc., 1969, P. 172.

(33) Leger, F. op. cit, PP. 167-168.

(34) Newton, E. The Meaning of Beauty, London: Penguin Books, 1962, P. 164.

(35) Matisse, op. cit, PP. 39-40.

(36) اهتم فولفلن باعتباره مؤرخا للفن بدراسة العصر الكلاسيكي وعصر الباروك، ووضح التطورات والتغيرات التي حدثت في الأسلوب الفني لصالح عصر الباروك ونجملها فيما يلي:-

أ- التطور من التأكيد على الخطوط إلى التأكيد على الألوان.

ب - التطور من التأكيد على السطح المستوي، إلى التأكيد على الأبعاد العميقة.

جـ - التطور من التأكيد على الأشكال المغلقة، إلى التأكيد على الأشكال المفتوحة.

د- التطور من الكثرة أو التعدد إلى الوحدة والتكامل.

هـ - التطور من الوضوح التام للموضوع لدى الكلاسيكية، إلى الوضوح النسبي في عصر الباروك.

(37) Wolfflin, H. Introduction to Principles of Art History, In: Essays in Stylistic Analysis, ed. by H. Bobb. New York: Harcourt Brace, 1972.

(38) المنظور المعكوس يشير - كما يقول أرنهيم - إلى عكس الاتجاه السائد بين المشاهد واللوحة بحيث يكون البعيد هو الكبير والقريب هو الصغير بعكس المنظور التقليدي الذي يقود المشاهد إلى الفراغ البصري في أعلى اللوحة، وحيث يكون القريب هو الكبير والبعيد هو الصغير. ويعتقد أرنهيم أن المنظور المعكوس يتناسب أكثر مع التيارات العامة في الفن المعاصر، انظر من أجل مزيد من التفاصيل:

Arnhim, R. Inverted Perspectine in Art: Display and Expression. Leonardo, 1972, 5, PP. 125-135.

(39) Granger, op. cit, PP. 36-37.

(40) Gibson, J.J. The Information Available in Pictures, Leonardo, 1971, 4, PP. 27-35.

(41) Berlyne, D.F. Conflict Arousal and Curiosity, New York: Mac Graw-Hill, 1960.

(42) أنظر مثلا:

Berlyne, D.F. Aesthetics and Psychobiology, New York? Meredith Corporation, 1971.

د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة/دار المعارف، 1970.

د. مصري عبدالحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

د. مصري عبدالحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية: القاهرة: دار المعارف: 1980.

(43) لمزيد من التفاصيل عن دراسة الدكتور محمد عماد الدين اسماعيل انظر:

Ismail. M.E. Analysing The Artistic Aptitude of the Visual Artist, M.A. Thesis, univ. of Kentuchy, 1951.

وأيضا: د. مصطفى سويف، المرجع السابق، ملحق رقم (2).

(44) د. عبدالسلام عبدالغفار، التفوق العقلي والابتكار، القاهرة، دار النهضة العربية، 1977 ، 319-333.

(45) المرجع السابق، 335-355.

(46) د. سيد صبحي، دراسات وبحوث في الابتكار، القاهرة، عالم الكتب، 1976 ، 76-87.

(47) المرجع السابق، 183-187.

(48) منير حسين جمال خليل: دراسة مقارنة السمات الشخصية لدى الفنانين المبدعين في مجال الفن التشكيلي رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية جامعة عين شمس، 1979.

(49) Davinci, L. The Notebook of Leonardo Davinci, ed. by I. Richter Oxford: Oxford University Press, 1980, PP. 144-99.

(50) حسن محمد حسن: الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي، 1974، ص 200.

(51) Myers, B. 50 Great Artists, New York: Banton Book, Lager, op. cit. 1967 Read, op. cit.

(52) Granger, op. cit, P.32.

(53) Feibleman, J.K. Abebaviorist Theory of Art, British Journal of Aesthities, 1963, 1, 3-14.

(54) Arnheim, R. Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye, Berkeley, Univ. of California Press 1954.

وأيضا أنظر:-

Richardson, A. Mental Imagery, London: Rautiedge & Kegan Paul 1969.

Sen Cupta S.C. Towards A Theory of Imagination Londn: Oxford Univ-Press, 1959.

(55) Osborne, R. Lights & Pigments. Colour Principles for Artists, London: John Murray 1980.

(56) Gogh, 1952, P. 55.

(57) Zervos, op. cit, 55-60.

(58) Lawrence. D.H. Making Pictures, In: The Creative Process, ed, by By B. Ghiseliss, 1952, PP. 68-73.

(59) انظر دراسة د. مصطفى سويف عن الإبداع في الشعر، ودراسة د. مصري حنورة عن الإبداع في الرواية والمسرحية والتي سبق الإشارة إليها.

هوامش الفصل الثاني

(1) Waelder, R. Psychoanalytic Avenues to Art: In: Psychology and Visual Arts, ed. By J. Hogg, London: Penguin, 1969.

(2) Frued, S. Creative Writers and Day Dreaming, In: Creativity, ed. by P.E. Vernon, London, Penguin Books, 1973., 126-136.

وانظر أيضا:-

Frued, S.Ageneral Introduction to Psychoanolysis, New York: Pocket Books, 1975.

(3) Frued, S. Leonardo, Translated by Alan Tyson, London: Penguin Books, 1963.

وانظر أيضا:-

أ- د. مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 73.

ب- أرنولد هاوزر. فلسفة تاريخ الفن (ترجمة رمزي عبده جرجس)، القاهرة: الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، 1968 ، ص 101.

(4) سيجوند فرويد. تفسير الأحلام، (ترجمة د. مصطفى صفوان)، القاهرة: دار المعارف، 1981 ، ص 347.

(5) Frued, S. Leonardo, P. 179.

(6) Frued, S. Ibid., P. 184.

(7) Frued, S. Ibid., P.149.

(6) Frued, S. Ibid., P. 117.

(9) انظر المقدمة النقدية التي كتبها فاريل B. Farrell لكتاب فرويد عن ليوناردو بالإنجليزية، وانظر أيضا ترجمة الدكتور أحمد عكاشة لهذا الكتاب التي صدرت عن دار المعارف بمصر، سنة 1970، وكذلك ما كتبه الدكتور مصطفى سويف عنها في كتابه عن الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 77-81.

(10) د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 80.

(11) Jung, C.G. Psychologicol Types, London: Kegan Paul, 1933.

(12) كذلك يشير مفهوم النماذج البدائية أو الأنماط الأولية إلى الأفكار البدائية أو الميل إلى تنظيم الخبرة في أنماط ذات أشكال بداية. أنظر:

Ryercraft, C. Aritical Dictionary of Psychoanalysis, London: Penguin Books, 1968.

(13) د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص 20 ، ص 201.

(14) مواضع متفرقة من القسم الأول من كتاب يونج وتلاميذه، «الإنسان ورموزه»، ترجمة سمير علي، منشورات وزارة الثقافة العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، بغداد، 1984.

(15) Tung, C.G. Psychology and Literature, In: The Creative Process, ed. by B. Chiselin New York: The New American Library, 1952, P. 209.

(16) Ehrenzweig, A.A. New Psychoanalytical Approach to Aesthetics, In: Psychology and the Visual

Arts, ed. by: J. Hogg London: Penguin Books, 1969.

(17) ليس هذا بأمر غريب على هربرت ريد الذي نظر إلى إبداع بيكاسو للجيرنيكا أو غيرها من الأعمال الفنية التي كان يستخدم فيها أشكالا حيوانية كالثور أو الحصان على أنها عملية نكوص نشط للاشعور الجمعي والنماذج البدائية، وبدون ذلك ما كان يمكن لبيكاسو - في رأي ريد - أن يقوم بهذه الإبداعات، وهو يكثر من استخدام مفاهيم يونج المعروفة وكان شديد التأثر بها في تحليلاته وتفسيراته، انظر:-

Read, H. Aconcise History of Modern Painting, London: Hudson & Methuen, 1980.

(18) Hogg, J. (ed) Some Psychological Theories and Visual Arts, London: Penguin, 1969.

(19) Hogg, J., Ibid, P. 68.

(20) أرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ص 58-68.

(21) Jung, C.C., Psychology and Literature, In: The Creative Process, ed. by B. Chiselin, 1952.

(22) Arnheim, R. Picasso's Guernica, the Genesis of a Painting, PP. 6-7.

(23) د. رمزية الغريب، التعلم، دراسة نفسية، تفسيرية توجيهية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1978.

(24) Arnheim, R. Gestalt and Art, In: Psychology and the Visual Arts, ed. by J. Hogg, London: Penguin, 1969, P.257.

(25) صاحب هذا الرأي هو هربرت ريد في كتابه الذي سبق ذكره

A Concise History of Modern Painting. London: Hudson & Methuen, 1980.

(26) Koffka, K. Principles of Gestalt Psychology, New York: Harcaurt Brace & Co., 1935.

(27) مايكل فرنهيمر، نظرية الجشطلت، في كتاب: نظريات التعلم، دراسة مقارنة، إشراف جورج غازدا، ترجمة علي حسين حجاج، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (سلسلة عالم المعرفة)، 1983 ع

(28) د. رمزية الغريب، المرجع السابق، ص 282.

(29) Hogg. J. Psychoigy and Visual Arts, PP. 78-81.

(30) Arnheim, R. Gestalt and Art, P. 258.

(31) Wertheirner, M. Productive Thinking, New York: Harper & Brothers publishere, 1959.

(32) Arnheim, R. Art and Visual Perception, Berkeley, Univ. of Claifornia Press, 1954.

(33) مايكل فرنهيمر، المرجع السابق، ص 246.

(34) Arnheim, R. The Gestalt Theory of Expression, In: Psychology and Visual Arts, ed. by J. Hogg, 1969.

(35) Mckeller, P. Experience and Behaviour, London: Penguin Books, 1971, P. 136.

(36) Arnheim, R. Picasso's Guernica, The Genesis of a Painting, London: Faber & Faber, 1962, P. 8.

(37) Ibid, P. 99.

(38) Ibid., P. 10.

(39) اعتمدنا إلى حد كبير في كتابنا لهذا القسم من الدراسة على كتاب أرنهيم السالف الذكر عن لوحة الجيرنيكا لبيكاسو.

(40) وقد ذكر بيكاسو أن «الثور ليس هو الفاشية ولكنه الوحشية والظلمة أيا كان نوعهما،

والحصان يمثل الشعب. إن لوحة الجيرنيكا هي لوحة رمزية مجازية، وهذا هو السبب في أنني استخدمت الثور والحصان وغيرهما من أجل التعبير المحدد وحل المشكلة من خلال الرمزية».
انظر: Arnheim, Ibid, p. 138.

(41) Zervos, C. Conversation with Picasso, In: The Creative Process, ed, by B. Cliselin, 1952, PP. 55-60.

(42) op. cit., P. 124.

(43) Arnheim, op. cit, P. 118-128.

(44) Arnheim, op.cit., P. 130-135.

(45) Ferrier, J.L. Elements for "Guernica". In: Homage to Pablo Picasso, ed. by G. Disan Lazzaro, London: Ebeling Publishing, 1976.

(46) Arnheim, R. Picasso's Guernica, P. 25.

(47) Stein, M. Stimulating Creativity, Vol. 1, New York, Academic Press, 1974, PP. 96-97.

(48) د. عبدالحليم محمود السيد، الإبداع والشخصية، دراسية سيكولوجية، القاهرة: دار المعارف، 1977 ، ص 185-186. وانظر أيضا العديد من كتابات جيلفورد في هذا الموضوع.

(49) د. عبدالستار إبراهيم، الإبداع، الكويت: وكالة المطبوعات، 1978، ص 24.

(50) د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة: دار المعارف، 1970 ، ص 323.

(51) Cofer, C.N. & Appley, M.H., Motivation. Theory and Research, New Delhi: Wiley Eastern Limited, 1964, PP. 658-659.

(52) Ibid, P. 666.

(53) Ibid, P. 667-668.

(54) Roger, C. Towards a Theory of Creativity, in: Creativity, ed. by P.E. Vernon.

(55) Rogers, Ibid.

(56) Cofer & Appley, op. cit, PP. 668-670.

(57) Masiaw, A!H! The Creative Attitude, The Structurist, 1963, No. 3, 4-10.

(58) د. عبدالسلام عبدالغفار، التفوق العقلي والابتكار، القاهرة، دار النهضة العربية، 1977 ، ص 152.

(59) Maddi, S.R. Motivational Aspects of Creativity, J. of Personality, 1965, Vol 33, 3, 330-340.

(60) Mc heller, P. Originality in Human Thinking, British Journal of Aesthetics, 1963, 2, 129-147!

(61) Mc Guigan, F. Cognitive Psychophysiology, New Jersey Prentice-hall, 1978, P.38.

(62) Ibid., P. 61.

(63) Beck, R.C. Motivation. Theoris and Principles, New-Jersey: Prentice-Hall, 1978, P. 252.

(64) Bolton, N. The Psychology of Thinking, London: Methuen & Co. Ltd., 1976, P. 186.

(65) Whilfield, R.R. Creativity in Industry, London: Penguin Books, 1978, P.8.

(66) Cropley, A.J. S-R Psychology and Cognitive Psychology, in: Creativity ed., by P!E! Vernon, London: Penguin, 1973, 116-125.

ولهذه المقالة وغيرها من مقالات هذا الكتاب ترجمة جيدة قام بها «عبدالكريم ناصيف» ونشرتها

وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق بعنوان، الإبداع، نصوص مختارة، وصدرت عام 1981 لكن لم يتيسر لنا الاطلاع عليها إلا بعد انتهائنا من هذه الدراسة.

(67) Whitfield, op.cit., P.8.

(68) Bolton, op. cit., P.194.

(69) Cropley, op.cit., P.132.

(70) Ibid., P. 119.

(71) Bolton, op.cit., PP. 190-96.

(72) Cropley, op.cit., P.120.

(73) Stein, M. Stimulating Creativity, Vol. 2, New York: Academic Press, 1975, 223-224.

(74) Ibid, P. 27.

(75) Ibid, P.199.

(76) Stein, 1974, PP. 19-39.

(77) Gogh, V.V. The Letters of Van Gogh, ed. by M. Roskill, London: Fontana, 1974, P. 202.

(78) Ibid, P. 215.

(79) Gogh. V.V. Letter to Anton Ridder Van Rappard, in: The Creative process, ed., by B. Ghiselin, 1952, P. 55.

(80) Gogh, op.cit., P. 167.

(81) Gogh, op.cit., P. 241.

(82) Gogh, op.cit., P. 227.

(83) Gogh, op.cit., P. 236.

(84) Gogh, op.cit., P. 287.

(85) Matisse, H. Matisse on Art. ed. by J.D. Flam, Oxford: phaidon, 1978, P. 38.

(86) ibid., P. 148.

(87) ibid., P. 36.

(88) ibid., P. 35.

(89) ibid., P. 38.

(90) ibid., P. 33.

(91) ibid., P. 37.

(92) اعتمدنا في كتابة تصور بول كلي لعملية الإبداع على كتابه الصغير "On Modern art" الذي صدر عن دار فابر وفابر Faber & Faber بلندن وكتب مقدمته هربرت ريد (وهو بدون تاريخ نشر).

(93) يقصد بول كلي بخاصية الوزن أو التحميل أو التركيز باللون الأسود مثلا في ناحية معينة من اللوحة قد يجعلها تميل في اتجاه التركيز بسبب ثقل اللون، لكن المعنى الأقرب إلى التفسير الفني هنا هو حساسية العين للملمس الكثيف أو الخفيف وفقا لكثافة تركيز الأبيض أو الأسود هي أمر هام خلال عمليات التكوين الفني.

(94) Read, H. A Concise History of Modern Painting, P. 166.

(95) الباو هاوس هي مدرسة التصميم التي قام بتأسيسها الفنان ولتر جروبيوس في ألمانيا سنة 1919. وقد جمعت بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، وعمل فيها بول كلي وكذلك كاندنسكي،

وأغلفها هتلر سنة 1933م لكن تأثيرها استمر واضحا بعد ذلك.

(96) Read, H. op. cit., P. 171.

(97) Read, H. op. cit, PP. 171-172.

(98) كما هي الحال لدى الفنان موندريان ومصوري التجريدية الهندسية مثلا.

(100) رمسيس بونان، الفن الحديث، القرن العشرين، في: محيط الفنون (الفنون التشكيلية) اشراف د. حسين فورزي وآخرون، القاهرة: دار المعارف، 1970 ، ص 427-428.

(101) مجلة فنون عربية التي تصدر في لندن بإشراف جبرا إبراهيم جبرا ويلند الحيدري، مقال بعنوان «كاندنسكي بقلمه» ترجمة عدنان المبارك، العدد الثاني سنة 1981م ، (98-101).

(102) Lazzaro, S. Dynamic Nostalgia, in: Homage to Pablo Picasso, London: Ebling Publishing, 1976, P.133.

(103) Picon, G. The Grand Palais 1967, In: Homage to Pablo Picasso, ed. by. Sa Lazzaro, London: Ebling, 1976, P. 119.

(104) Sabartes, J. Picasso, An Intimate portrait, Translated by A. Flores, London: W.H. Allan, 1949, P. 46.

(105) Picon, G. op.cit., P. 120.

(106) Zervos, C. Conversation with Picasso, in: The Creative Process, ed. ed. by B. Ghiselin, New York: the New Arner, Libr., 1952, 55-60.

(107) Zervos. op. cit., P. 58.

(108) Gilot, F.S. Loke,

.Life with Picasso, New York: Mc Graw-Hill, 1964, P. 122.

(109) Zervos, op.cit., P. 58.

(110) Zervos, op. cit., P. 58.

(111) Zervos, op. cit., P.59.

(112) Zervos, op.cit., PP. 55-60.

(113) انطوني توني هو مصور أمريكي تجريدي تعبيري معاصر وهو معلم للرسم والتصوير في المدرسة الجديدة بنيويورك وله عدة مؤلفات في هذا المجال أهمها:

ويقدم فيه تصورا لعملية الإبداع يقترب كثيرا من تصورات بعض علماء النفس المعاصرين مثل وايتفيلد وشتاين وغيرهما، وقد اعتمدنا على هذا الكتاب خاصة في الفصلين الأول والثاني في كتابه التصور الخاص بهذا الفنان في الدراسة الحالية.

هوامش الفصل الثالث

(1) Thormson, R. The Psychology of Thinking, London: English Language Book Society, 1971, P. 93.

(2) English, H.B. and English. A.C. A Comprehensine Dictionary of Psychological and Psychoanolytical Terms, New York: Longman, 1958, P. 344.

(3) Mc Guigan, F. Cognitive Psychophysiology, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1976 P. 70.

(4) Eysenck, H.J. Psychology of Politics, London: Routledge & Kegan Paul, 1968, ch. 1.

(5) Mc Guigan, op.cit., P. 46.

(6) Berlyne D.F. Conflict Arousal and Curiosity, New York: Mc Graw-Hill, 1960, P.64.

(7) د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 163.

(8) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، القاهرة؛ مطبوعات القاهرة، 1983 ، ص 108-109.

(9) Dali, S. Diary of Agenius, London: Pan Books Limited, 1980, PP. 19-20.

(10) Gogh, V.V. Letters of Van Gogh, ed. by M. Reskill London: Fontana, 1974, P. 295.

(11) Gogh, ibid, P. 182.

(12) Matisse, H. Matisse on Art, ed. by J.D. Flam, Oxford: Phaidon, 1978, P. 81.

(13) جان برتليمن، بحث في علم الجمال (ترجمة أنور عبدالعزيز)، القاهرة: دار نهضة مصر، 1970 ، ص 207.

(14) Rogers, C. Towards A Theory of Creativity, in: Creativity, ed. by P.E. Vernon London: penguin, 1973, PP. 137-152.

(15) Zervas, C. Conversation with Picasso, In: The Cteative Process ed. by, B Ghiselin, New York: The New Arner, Libr, 1952, P. 59.

(16) من خلال زينب عبدالعزيز، أوجيني ديلاكروا، القاهرة: دار المعارف، 1971 ، ص 143.

(17) Gogh; op.cit., P. 188.

(18) Gogh, op.cit., P. 279.

(19) Thornson, op.cit., P. 157.

(20) Berlyne, op.cit., P. 270.

(21) Maddi S. Motivational Aspects of Creativity, Journal of Personality, 1965, 3, 320-347.

(22) Zervos, op.cit., P.36.

(23) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص 106.

(24) Matisse, op.cit., P.36.

(25) Gogh, op.cit., P.

(26) Read, H.A. Concise History of Modern Painting, London: Hudson & Methuen, 1980, P.12.

(27) Newton, E. The Meaning of Beauty, London: Penguin, 1962, P.13.

(28) Arnheim, R. Gestalt and Art, in: Psychology and Visual Arts. ed. by J. Hogg, London: Penguin, 1969,

(29) Gogh, op.cit., P. 29.

(30) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص 118.

(31) Ghiselin, B. The Creative Process (Introduction), New York: the New. Arner, Libr, 1952, P.20.

(32) Matisse, op.cit., P. 148.

(33) Matisse, op.cit., P.140.

(34) Matisse, op.cit., P.115.

(35) Gogh, op.cit., P.156.

(36) Newton, E. Art as Communication, British Journal of Aesthetics, 1961, 2, 71-85.

(37) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص 100-101.

(38) Davinci, L., The Notebook of Leonardo Davinci, ed. by. I-Richter, Oxford: Oxford Univesrity Press, 1980, P.5.

(39) Toney, A. Creative Painting and Drawing, New York: Daver, 1966, P.5.

(40) Sabartes, J. Picasso, A; Intimate Portrati, Translated by A. Flores, London: W.H. Allan, 1949, P. 48.

(41) Zevas, op.cit.

(42) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص 123.

(43) Matisse, op.cit., P. 39.

(44) د. محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، القاهرة: دار المعارف، 1983، ص 171-172.

(45) Gogh, op.cit.

(46) Matisse, op.cit., P. 66.

(47) Angelo, M. Michel Angelo, a Self Portrait, ed. by Robert S. Clements, New: Jersey: Prentice-Hall Inc., 1963, P.24.

(48) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص101-102.

(49) د، مصطفى سويف، المرجع السابق، ص 118.

(50) Koffka, K. Principles of Gestalt Psychology, New York: Harcaurt Broce & Co., 1935, P. 151, P.334.

(51) Richardson, A Mental Imaginery, London: Raut Ledge & Kegan Paul, 1969, P. 123.

(52) Arnheim, R. Art and Visual Perception, Berkeley: Univ. of California Press, 1954, P.114.

(53) Gogh, op.cit., P. 242.

(54) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ص 250.

(55) Gerard, R.W. The Biological Basis of Imagination, in: The Creative Process, ed. by B. Gbiselin, P.226.

Oxford University Press, 1959, P. 242.

(57) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص 119.

(58) Angelo, op.cit., P.17.

(59) Mc Guigan, op.cit., P.60.

(60) Knowison, T.S. Originality, Philordelphia: Lippincott, 1918, P.128.

(61) Richardson, op.cit., P.119.

(62) Read, H. A Concise History of Modern Painting, P. 17.

(63) Gogh, op.cit., P. 167.

(64) Gogh, op.cit., P.187.

(65) Gogh, op.cit., P. 202.

(66) فريد جبرائيل نجار، قاموس التربية وعلم النفس التربوي، بيروت، منشورات الجامعة الأمريكية، 1960.

(67) Arnheim, R. Art and Visual Perception, P. 11.

(68) Matisse, op.cit., P. 149.

(69) Matisse, op.cit., P. 102.

(70) Sabartes, op.cit., P. 208.

(71) برتليمي، بحث في علم الجمال، ص 174.

(72) Arnheim, op.cit., P. 95.

(73) Read, op.cit., P. 179.

(74) Read, op.cit., P. 180.

(75) Read, H. The Meaning of Art, London: Penguin, 1963, P. 46.

(76) Gogh, op. cit., P. 46.

(77) Gogh, op.cit., P. 158.

(78) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص 102-103.

(79) Zervos, op.cit., PP. 55-60.

(80) Matisse, op.cit., P.116.

(81) Hiler, Hi The Painter's Pocket Book of Methods and Materials, London: Faber and Faber; 1977, P.227.

(82) Mc Kenzie, A.E. Light, Cambridge: University Press, 1955, P. 122.

(83) Schwarz, H. Colour for the Artist, London: Studio Vista, 1980, PP. 13-15.

(84) Lowenfield, V. and Lambert B. Creative and Mental Growth, New York: The Mac Millan Comany, 1968, PP. 272-273.

(85) Ibid., PP. 273-274.

(86) Matisse, op.cit., P 99.

(87) Schwarz, op.cit., P.8.

(88) Gogh, op.cit., P.212.

(89) Ruskin, J. The Elements of Drawing. New York: Dover, 1971, P. 161.

(90) Lawenfield, op.cit., P.376.

(91) Matisse, op.cit., P.36.

(92) جيروم ستولينتز، النقد الفني (ترجمة د. فؤاد زكريا) القاهرة: مطبعة جامعة عين شمس، 1974 ، ص 198.

(93) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ص 231.

(94) Klee, P. On Modern Art, London: Faber & Faber, P. 45.

(95) Arnheim R., Art and Visual Perception, P. 353.

(96) Read, H. The Meaning of Beauty, P.50.

(97) Ruskin, op.cit., PP. 164-200.

(98) Arnheim, op.cit., P.378.

(99) Berlyne, Conflict Arausol and Curiosity, PP. 280-281.

(100) Thomson, The Psychology of Thinking, P. 19.

(101) Gogh, op.cit., P. 187.

(102) Gogh, op.cit., P. 179.

(103) Gogh, op. cit., P. 122.

(104) Coleridge, S.T. Prefatory Note to Kubla-Khan, in: The Creative Process, ed., by B. Ghiselin, PP. 84-58.

(105) جيروم ستولينتز، النقد الفني، ص 138-139.

(106) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص 122.

(107) Dali, S. Diary of a Gerius, London: Pan Books Limited. 1980, P. 63.

(108) Ghiselin, B., The Creative Process, P. 28.

(109) Gogh, op.cit., P.15.

(110) Gogh, op.cit., P.152.

(111) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ص 202.

(112) Angelo, op.cit., P.16.

(113) Ghiselin, op.cit., P.29.

(114) Matisse, op.cit., P. 74.

(115) د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، ص 104-105.

(116) Sessions, R. The Composer and His Message, In: The Creative Process, ed. by: By Ghiselin, PP. 49-57.

(117) Matisse, op.cit., P. 36.

(118) Read, H. A Concise History of Modern Painting, P.36.

(119) Berlyne, Aesthetics and Psychobiology, New York: Meredith Corporation 1971, P. 173.

(120) Matisse, op.cit., P.81.

(121) Lowenfield, op.cit., P.4.

(122) Read, H. The Meaning of Beauty, P. 196.

(123) Koffka, op. cit., PP. 654-664.

(124) Gogh, op. cit., P. 155.

هوامش الفصل السادس

(1) د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة القاهرة: دار المعارف، 1970 ، ص 291.

(2) المرجع السابق، ص 290.

(3) شاكر عبدالحميد سليمان: العملية الإبداعية في القصة القصيرة رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى قسم علم النفس بجامعة القاهرة، سنة 1980.

(4) Mc Gugan, F. Cognitive Psychophysiology, New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 1976.

(5) Gibson, J.J. The Information Available in Pictures, Leonardo, 1971, 4. PP. 27-35.

(6) Bronowski, J. The Creative Process, in: Creativity, ed. by J. Roslanski, Amsterdam: North Holan, 1970.

(7) Read, H-A Concise History of Modern Painting, London: Methuess & Hudson, 1980, P. 172, P.17.

(8) د. مصطفى سويف، المرجع السابق، ص 122-154.

(9) د. عبدالسلام عبدالغفار، التفوق العقلي والابتكار، القاهرة، النهضة العربية، 1977 ، ص 354.

(10) د. سيد صبحي، دراسات وبحوث في الابتكار، القاهرة، عالم الكتب، 1976 ، ص 83.

(11) د. مصري عبدالحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979 ، ص 239.

(12) د، عبدالحليم محمود السيد، الأسرة وإبداع الأبناء، القاهرة دار المعارف، 1980 ، مواضع متفرقة.

(13) د. مصطفى سويف، المرجع السابق، 289-291 ، 353.

(14) روجيه جارودي، واقعية بلا ضفاف (ترجمة حليم طوسون)، القاهرة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1968م، 33-34.

(15) Read, op.cit., P.16.

(16) محمود صبري: الفن والإنسان، دراسة في شكل جديد من الفن واقعية الكم، بغداد، مؤسسة رمزي للطباعة، 1980 ، 36-37.

(17) يقدم محمود صبري تحليلا عميقا وجيدا إلى حد كبير لتقدم النشاط الفني للإنسان عبر التاريخ وعند فن كهوف (التاميرا) حتى ما سماه فن المرحلة التكنونووية الحديثة، ويقوم هذا التحليل على أساس مادي جدلي يؤكد على أهمية التفاعل بين الإنسان والطبيعة من خلال العمل والانعكاس وتطور الصور الذهنية والمفاهيم الشكلية ومحاولة تحقيقها في الطبيعة. وقد قسم المراحل الأساسية مرحلة التحول «سيزان والتكعيبية والتجريدية» ثم فن المرحلة التكنونووية (واقعية الكم والعلم).

(18) محمود صبري، المرجع السابق، مواضع متفرقة.

(19) Read, op.cit., P. 108.

(20) Leger, F. The Functions of Painting, London: Thomas and Hudson, 1973, P. 82.

(21) محمود صبري، المرجع السابق، 44-45.

(22) Gasset, O.Y. Velosquez, Goya and the Dehumanization of Art, London: Studion Vista, 1972, PP.24-25.

(23) روجيه جارودي، المرجع السابق، ص 35.

(24) روجيه جارودي، المرجع السابق، ص 20-21.

(25) Read, op.cit., P.210.

(26) أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي (ترجمة د. مصطفى بدوي)، القاهرة: (المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والترجمة والنشر) 1963 ، ص 203-204.

(27) روجيه جارودي، المرجع السابق، ص 47-48.

(28) د. ثروت عكاشة: حرية الفنان، مجلة عالم الفكر بالكويت، يناير 1974، المجلد الرابع، العدد الرابع.

(29) أرنست فيشر، ضرورة الفن، (ترجمة أسعد حليم)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971 ، ص 164.

(30) هربرت ريد، الفن اليوم (ترجمة محمد فتحي، جرجس عبده) القاهرة، دار المعارف، 1981 ، ص 11.

(31) Arnheim, R. Art and Visual Perception a Psychology of the Creative eye, Berkeley: Univ. of California Press, 1965, P.65.

(32) Honich, D. Contemporary Art in the Federal Republic of Germany, Stuttgart: Institute of Foreign Cultural Relations, 1980, PP. 3-4.

(33) Toney, A. Creative Painting and Drawing, New York: Dover, 1966, PP. 5-7.

(34) Read, op.cit, P.148.

(35) Munre, T. The Psychology of Art: Past, Present, Future, in: Psychology and Visual Arts, ed. by. J. Hogg. London: Penguin Books, 1969, P. 12.

المؤلف في سطور:

د. شاكر عبدالحميد

* من مواليد محافظة أسيوط بجمهورية مصر العربية عام 1952.

* دكتوراه في سيكولوجية الإبداع الفني من كلية الآداب جامعة القاهرة قسم علم النفس عام 1984.

* عمل في الفترة من 1978 إلى 1983 عضوا باللجنة العلمية لجهاز قياس الرأي العام بالمركز الهتومي للبحوث الاجتماعية والجنائية بجمهورية مصر العربية.

* صدر له كتاب بعنوان «السهم والشهاب» وهو دراسات نقدية عن القصة والرواية العربية.

* له تحت الطبع بدار الشؤون التفافية العامة بالجمهورية العراقية كتاب مترجم بعنوان «بدايات علم النفس الحديث» من تأليف و. م أونيل.

* له العديد من الدراسات والمقالات المنشورة بالصحف والمجلات العربية في علم النفس والنقد الأدبي والنقد التشكيلي.

* له دراسة غير منشورة بعنوان «العملية الإبداعية في القصة القصيرة» دراسة سيكولوجية تطبيقية».

* يعمل الآن مدرسا بقسم علم النفس بكلية الآداب جامعة القاهرة.



مفاهيم نقدية

تأليف: رينيه ويليك

ترجمة: د. محمد عصفور